

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Los jardines "pintados" de Émile Zola, lugares de encuentro entre
literatura y arte**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Custodia Sánchez Luque

Directora

Anne-Marie Reboul Díaz

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Los jardines "pintados" de Émile Zola, lugares de
encuentro entre literatura y arte**

AUTORA:

María Custodia Sánchez Luque

DIRECTORA:

Anne-Marie Reboul Díaz

Madrid, 2015

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero manifestar mi agradecimiento y mi más sincero cariño a la doctora Anne-Marie Reboul Díaz, por permitirme el privilegio de trabajar bajo su dirección. Por su entrega y apoyo constantes, por su gran capacidad para orientar mis ideas, y por haber estado siempre disponible para resolver todas mis dudas, no sólo ha sido la mejor directora de tesis que se puede tener, sino que también me ha demostrado, en todo momento, que es una gran amiga con la que siempre podré contar. Sin su incondicional e impagable ayuda, nunca se hubiera podido materializar este sueño.

A mi amigo Luis Ferreiros Robinos, quien no sólo me ha proporcionado todo el soporte informático que he necesitado, sino que además, tuvo la inmensa bondad de diseñarme una aplicación específica para la elaboración de mis fichas bibliográficas, que me ha sido de una utilidad extrema.

Al doctor Javier del Prado Biezma, por admitirme en el Departamento de Filología, cuando él era su director.

A la doctora Eugenia Popeanga, del Departamento de Filología de esta universidad, que puso en mí el germen para que me interesara por el tema del paisaje, gracias al magnífico curso impartido por ella, *El mito del bosque encantado en la literatura y en el arte*, al que tuve la suerte de asistir.

También quiero dar las gracias a la doctora Véronique Gély y al doctor Jean-Yves Masson, por haberme acogido bajo su tutela durante los tres meses de mi estancia en el Centre de Recherche en Littérature Comparée de l'Université Paris-Sorbonne.

ÍNDICE

0. Introducción	7
0.1. Presentación	7
0.2. Investigación que nos precede: Los jardines antes de esta tesis	10
0.2.1. El concepto de jardín	10
0.2.1.1. ¿Qué es un jardín?.....	10
0.2.1.2. Aspectos recurrentes en el tema del jardín.....	18
0.2.2. El jardín en Zola	21
0.2.2.1. Relación arquitectura-naturaleza	24
0.2.2.2. Inserción del concepto de mito en el tratamiento del jardín por Zola.....	26
0.2.2.3. El jardín como incitador de los sentidos metáfora sexual	28
0.2.2.4. El tema del árbol	29
0.2.3. Zola y el arte	31
0.3. Contexte historique des serres.....	36
0.3.1. Origine des serres en France.....	44
0.3.2. La serre en tant que symbole d'une nouvelle ère dans la France de la seconde moitié du XIXème siècle.....	47
0.4. Metodología	56
0.4.1. El Tematismo	57
0.4.1.1. Antecedentes. Situación histórica.....	57
0.4.1.2. Comportamiento de la crítica temática.....	59
0.4.1.3. Importancia de la palabra en el Tematismo	62

0.4.1.4. Acto de escritura, importancia del yo-autor.....	65
0.4.2. El Tematismo estructural	66
0.4.2.1. Qué lo diferencia del tematismo generalizado.....	66
0.4.2.2. En qué consiste el tematismo estructural	72
1. Description physique de la serre	79
1.0. Introduction.....	79
1.1. Parcours de la serre	83
1.2. Éléments constitutifs de la serre	85
1.2.1. Le fer et la fonte	85
1.2.2. Le vitrage.....	86
1.2.3. La chaleur	88
1.2.4. L'élément aquatique.....	89
1.2.5. Les plantes de la serre	90
1.2.6. Le sphinx	142
1.2.7. Le bassin.....	144
1.2.8. L'aquarium	146
1.3. Conclusion	149
2. Análisis del discurso poético.....	152
2.0. Introducción	152
2.1. El jardín como incitador de los sentidos y metáfora sexual	154
2.2. El jardín como lugar de ensueño, de liberación espiritual y de salida del tiempo.....	182
2.3. Paralelismo entre el jardín y el alma humana.....	186
2.4. Relación arquitectura-naturaleza	200

2.5. Inserción del concepto de mito	204
2.6. Conclusión	218
3. <i>La Curée</i> , crónica de la sociedad parisina del II Imperio.....	221
3.0. Introducción	221
3.1. Intencionalidad de Zola.....	222
3.2. Análisis de la dinámica narrativa a través de la fuerza actancial de Renée	225
3.2.1. Cosificación de Renée	227
3.2.2. Descenso de Renée hacia la depravación.....	240
3.3. Otras fuerzas actanciales en <i>La Curée</i>	247
3.4. Historicidad de Zola en <i>La Curée</i>	257
3.5. Plasmación de dos posturas contrapuestas.....	259
3.6. El invernadero como emblema de toda la novela.....	261
3.7. Conclusión	274
4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte.....	276
4.0. Introducción	276
4.1. Movimiento de artes y oficios.....	279
4.2. La estampa japonesa	287
4.3. La mujer fatal.....	322
4.3.1. Tratamiento de la mujer fatal por los prerrafaelistas	332
4.3.2. Tratamiento de la mujer fatal por los simbolistas	357
4.4. Conclusión	375

5. Conclusión.....	378
6. Summary of the thesis.....	384
7. Résumé de la thèse	388
8. Bibliografía	402
8.1. El jardín.....	402
8.2. Pintura	407
8.3. Japonismo.....	408
8.4. Zola.....	410
8.5. El jardín en Zola	416
8.6. Zola y el arte	418
8.7. Historia de Francia en el siglo XIX.....	420
8.8. La mujer.....	423
8.9. Varios	475
8.10. Metodología	426
9. Índice de ilustraciones.....	430
10. Apéndices	436

0. Introducción

0. 1. PRESENTACIÓN

La tesis que aquí presentamos se propone analizar el tratamiento dado por Zola al tema del jardín en *La Curée*¹, la segunda de las veinte novelas que componen el conjunto de los *Rougon-Macquart*, serie publicada entre 1871 y 1893.

Redactada en su mayor parte en lengua española, la tesis ofrece, no obstante, siguiendo las normas del Doctorado con "Mención Europea", ciertas secciones escritas en lengua francesa: "Le contexte historique des serres" (pp. 39-58) de la introducción general; el primer capítulo, "Description physique de la serre" (pp. 82-154), un resumen de la tesis en francés (pp. 440-453) así como otro resumen en inglés (pp. 436-439). Por otro lado, incluimos una importante cantidad de material iconográfico, un cuerpo de sesenta y cuatro láminas que ilustran nuestra exposición.

El carácter multidisciplinar de esta tesis nos ha llevado a tratar el tema del jardín desde varios puntos de vista: taxonómico, simbólico, mitológico, histórico y artístico. Hemos considerado necesario comenzar nuestro trabajo con una detallada presentación física del invernadero del hôtel Saccard, con el propósito de facilitar la comprensión del discurso poético y de la dinámica narrativa.

En segundo lugar, dado que leer a Zola es reconocer la profusión de la creación metafórica, el análisis del discurso poético ha ocupado un papel relevante en el corpus de esta tesis. Este análisis se centra en las dos grandes descripciones del invernadero del hôtel Saccard, de los capítulos I y IV, tendentes ambas a presentar este jardín como un espacio inquietante, propicio para el descubrimiento de capacidades amorosas insospechadas, conforme a la mentalidad del siglo XIX, tan cargada de principios

¹ Todas las citas que hagamos de esta novela, estarán tomadas de la edición de 1970 de GF Flammarion, con prólogo de Claude Duchet.

0. Introducción

puritanos, para la que el mundo tropical de los invernaderos significaba una libertad sexual que no entendía de prohibiciones ni de limitaciones. Al ser el invernadero símbolo de toda la novela, y al reflejar la red metafórica de sus descripciones toda la temática de la obra, su estudio nos ha remitido necesariamente a otros pasajes del relato. Temas como el jardín en tanto que incitador de los sentidos y metáfora sexual, o como lugar que invita a la liberación espiritual y a salir del tiempo, el paralelismo entre el jardín y el alma humana, así como la relación arquitectura-naturaleza o la inserción del concepto de mito, han sido abordados en este análisis.

En un tercer capítulo, ponemos en evidencia una serie de argumentos según los cuales *La Curée* puede ser entendida como una crónica de la sociedad parisina del Segundo Imperio. El autor, ferviente republicano, ataca sin ambages el régimen imperial, poniendo el acento en la confusión de la alta sociedad, la inmoralidad de las especulaciones acaecidas en el marco del Plan Haussmann, en la profusión de lujo y de placeres y, en suma, en un dinamismo orientado exclusivamente hacia el sentido de la destrucción o de la perversión. También, en este capítulo analizamos la dinámica narrativa de la novela a través del desarrollo actancial de Renée, su personaje principal y más emblemático, no solo por la analogía entre el destino de esta mujer y el del Segundo Imperio, sino también porque nadie mejor que ella refleja el lujo y los desbordamientos de esta sociedad.

La minuciosidad y el derroche de pasión y de belleza que hemos encontrado en los pasajes descriptivos del invernadero, nos han invitado a considerar este espacio —tal como reza el título de la tesis— como lugar de encuentro entre literatura y arte. Así, en el cuarto capítulo, hemos establecido correspondencias entre esos fragmentos

0. Introducción

descriptivos y tres asuntos artísticos: Movimiento de Artes y Oficios, estampa japonesa y tratamiento del mito de la mujer fatal por prerrafaelistas y simbolistas. Nos ha motivado a ello la constatación del interés por parte de Zola por ciertas artes aplicadas, interés que conecta con el movimiento de recuperación de los procedimientos de trabajo artesanales que tuvo lugar en el siglo XIX; la relación entre el estilo empleado por el autor en las descripciones del invernadero y el grabado xilográfico japonés, así como la identificación que Zola hace del personaje de Renée con el arquetipo de la mujer fatal, lo que evoca el tipo de mujer misteriosa tratado por pintores prerrafaelistas, como Rossetti o Frederick Sandys, y que luego será retomado por artistas simbolistas como Gustave Moreau. La creación de estos paralelismos entre lenguajes distintos nos ha invitado a reflexionar sobre el asunto de la convergencia de la literatura con las otras artes.

Para abordar este trabajo hemos contado con el método de análisis del tematismo estructural, que constituye para nosotros la culminación del importante proceso de evolución de los estudios literarios a lo largo del siglo XX. Este método —que explicitamos en la introducción— se propone la fusión, en un mismo acto crítico, de los ejes paradigmático y sintagmático implícitos en toda obra literaria. Mientras que la crítica temática tradicional compartía con la crítica estructuralista la convicción de que era imposible estudiar los dos ejes de un texto en un mismo análisis crítico —o se hacía un análisis temático del paradigma, o se hacía un análisis formalista de la estructura sintagmática—, el tematismo estructural parte del convencimiento de que los ejes paradigmático y sintagmático tienen una profunda relación entre sí.

0.2. INVESTIGACIÓN QUE NOS PRECEDE: LOS JARDINES ANTES DE ESTA

TESIS

0.2.1. El concepto de jardín

0.2.1.1. ¿Qué es un jardín?

Para disfrutar de los verdaderos encantos de la naturaleza habría que ir al fin del mundo o a una isla desierta, lo que resulta imposible. Sin embargo, lo que sí podemos hacer es forzar a la naturaleza para que venga a vivir entre nosotros mediante la creación de jardines.

El jardín es, tal vez, desde Platón la metáfora de la civilización y el símbolo del esfuerzo por domesticar la naturaleza y volverla practicable para el hombre. Si el Universo era percibido como caos y desorden, el jardín se concebía como un refugio al abrigo de las acechanzas de la naturaleza hostil. Por eso el Paraíso se construye en el imaginario de todas las religiones como un jardín ideal, eterno e hiperbólico. La ciudad era el lugar de la actividad política, del degradante negocio (neg otium); la naturaleza era el lugar de descanso, pero solo después de haber sido desbrozada, reordenada y civilizada por el artificio. El jardín era el resultado de la vida y de la cultura. De las Escrituras se desprende que Dios estimó que la vida del hombre en un jardín era la más feliz que podía darle. En la tradición hebraica edén significa "delicia", y los gozos del jardín han acumulado, por ello, una literatura densa desde *El sueño de Polifilo* a Bomarzo, pasando por Voltaire, Rousseau o los prerrafaelistas (Añón Feliú, C., 1995: 321).

0. Introducción

Ramón Pérez Parejo manifiesta en su artículo *Poética del jardín: del locus amoenus al jardín novísimo*, que con el cultivo de los jardines y con las referencias artísticas y literarias a estos espacios, parece como si el hombre curara de alguna manera su complejo de culpabilidad por haberse alejado de la naturaleza salvaje en la que surgió, pero también se muestra como ordenador de una realidad caótica y salvaje creando su pequeño paraíso vegetal. La abundante aparición de estos espacios cuenta con una extensa tradición literaria, siendo el caso más conocido el del “locus amoenus”, como referencia al jardín o huerto del amor. Desde que se pusieron en pie las primeras ciudades, el ser humano se preocupó por dedicar espacios a parques y jardines. Con ello quería paliar el irremediable y progresivo alejamiento de la naturaleza. La creación de los jardines ha sido durante siglos la mejor alternativa para conseguir esa aproximación a lo natural, aunque más bien se trata de un medio para no romper totalmente el cordón umbilical que ligaba al hombre y a la tierra. De ahí que Pérez Parejo defina el jardín o el huerto como el lugar que, ya desde época clásica, ha servido de comunicación ideal con la naturaleza frente al fragor de la urbe —desde Horacio al Fray Luis de León de *La vida retirada*—; evocando también la definición formulada por Juan Eduardo Cirlot sobre el simbolismo del jardín como “el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cerrada. Por esto constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente), como la isla ante el océano”.

Según María Córdor el tema del jardín nos remite a uno de los mitos más primordiales del ser humano, el anhelo de una vida feliz en armonía con la naturaleza, de la que se supone que antaño este formó parte y de la que se separó en algún momento difícil de precisar (acaso la Grecia helenística); debatiéndose entre un estado

0. Introducción

natural y las exigencias de la vida social y urbana, “Pero sin duda hizo falta esta separación para que el hombre iniciara la consideración estética y emocional de la naturaleza —antes solo el marco de sus trabajos por sobrevivir—, igual que el hijo no aprende a amar a la madre hasta que deja de formar parte de ella” (Cóndor, M., 2013).

Por su parte, Baldine Saint Girons plantea una definición del concepto de jardín a partir de los elementos que lo diferencian del de paisaje. De entre los argumentos empleados por la autora para resaltar esta oposición, cabe destacar dos. El primero sería el carácter cerrado del jardín frente a la apertura del paisaje al espacio-tiempo: el jardín está circunscrito a un marco, pertenece a una época y a una civilización específicas. Cada jardín tiene un nombre propio que lo caracteriza como tal; no se puede decir lo mismo de los paisajes, “verdaderos palimpsestos a descifrar”. En el jardín, el hombre regula su relación con la naturaleza según sus intereses, los medios de que dispone, la brevedad de su existencia, etc. El paisaje, sin embargo, pertenece a una historia multisecular; al humanismo de los jardines se opone lo que Saint Girons llamaría “transhumanismo” del paisaje. Los jardines constituyen por sí solos pequeños mundos aislados del resto del universo: paraísos cerrados sobre sí mismos, creados según el sueño de sus propietarios. “Entre el hombre y su jardín se tejen lazos profundos, demasiado preciados para no merecer protección”; desde la caída de Adán y Eva, el paraíso está protegido por muros contra toda penetración ilícita. Este carácter íntimo y privado del jardín en el que Saint Girons hace hincapié, aludiendo incluso a la constatación de Giovanni Venturi, según la cual “todos los jardines son secretos, desde el momento en que la palabra es pronunciada” (Venturi, G., 2001: 84), está avalado también por Alain Michel, en una original observación sobre el jardín de la Odisea, al

0. Introducción

señalar que Homero evoca, de forma bastante extraña, lo que podríamos llamar la “habitación-jardín”: un árbol ha crecido en el corazón de la casa de Ulises y él ha instalado allí su cama nupcial. El simbolismo parece asociarse a la civilización mediterránea y a su gusto por los jardines interiores.

En este sentido, para María Córdor la historia del jardín es la historia del tránsito de lo cerrado a lo abierto. Un jardín cerrado y cercado era el del antiguo Egipto (como sabemos por el plano de un vergel de un funcionario de Tebas de hacia el 1400 a.C.); también lo era el peristilo de la casa griega y romana; el claustro del monasterio medieval y el jardín del amor. Ya en el siglo XV el jardín deja de ser un hueco en el interior de la casa para convertirse en un elemento que se integra orgánicamente con la arquitectura, lo cual, unido a la necesidad de adaptación a un terreno, por lo general en pendiente, pone la planificación de los jardines en manos del arquitecto. La nueva modalidad se ordena simétricamente a lo largo de un eje central. En el siglo XVII, los ejes se prolongan; la tipología del jardín italiano, trasplantada a las llanuras del norte de Francia, tiene que modificarse; habrá de prescindir de las colinas que hacían necesarias terrazas y escalinatas en las villas surgidas alrededor de Roma y Florencia en la centuria anterior. Los creadores del jardín clásico-barroco francés se centrarán en conducir la vista hacia el infinito, cada vez más lejos. El jardín propiamente dicho se continúa y complementa con el parque, es decir, enlaza con el paisaje natural. La fusión del jardín con el paisaje se culmina en el período romántico, pero tiene sus precedentes en el siglo anterior. En las primeras décadas del siglo XVIII se inicia en Inglaterra una rebelión contra la imposición de un orden geométrico y artificial a la naturaleza. El pintor y arquitecto William Kent, con sus paisajes ideales y arcádicos

O. Introducción

cuyo modelo se encuentra en los cuadros de Claudio de Lorena, es el pionero de este gran cambio histórico, acontecido en el momento del redescubrimiento de la naturaleza por la civilización europea.

El segundo argumento aportado por Baldine Saint Girons es la oposición jardín obra de arte-paisaje obra de civilización: aunque haya en la composición del paisaje ciertos factores evocadores del placer, está claro que este no se ha desarrollado para ese único fin. Sin embargo, en el jardín todo parece estar combinado para el recreo. Cuando contemplamos un jardín tenemos la sensación de estar ante algo acabado mientras que el paisaje “proclame son inachèvement, parce qu’il appartient aussi à une histoire qui continue à se dérouler” (Saint Girons, B., opus cit.: 58, 66, 67, 72).

Francisco Páez de la Cadena cree que observando la historia de la humanidad con un criterio realista, en la línea del materialismo cultural seguida por Marvin Harris, hay que llegar a la conclusión de que los jardines se producen antes que el jardín. El cultivo y la domesticación de plantas y animales, que se remontan al neolítico, a fechas que conforme progresan las excavaciones y los hallazgos arqueológicos van atrasándose más y más, son muy anteriores a los primeros textos escritos, herederos estos de previas tradiciones orales que recogerían lo que genéricamente podríamos llamar mitos del origen, y que prácticamente existen en todas las culturas conocidas. Es razonable pensar, porque nada indica lo contrario, que no hubo nada que pudiera llamarse “jardín primigenio” del cual salió todo. Esto parece coherente con la idea de que si el jardín es un universal mental, es la realidad la que precede al concepto: es precisamente la repetición de ejemplos, de entidades concretas, la que produce la

0. Introducción

idea, la entidad abstracta, y no al revés. A partir de muchos caballos vistos podemos concebir el caballo ideal.

Michel Baridon pone de relieve la definición de jardín que figura en el artículo 5º de la Carta de Florencia²: "Expresión de las estrechas relaciones entre la civilización y la naturaleza, lugar de deleite, propio para la meditación o la ensoñación, el jardín adquiere así el sentido cósmico de una imagen idealizada del mundo [...], pero que da testimonio de una cultura, de un estilo, de una época y, eventualmente, de la originalidad de un creador" (Baridon, M., 1998: 10). De esta definición se desprende que los jardines son obras en las que toda una época pide a la naturaleza (ella misma, sin embargo, en continua mutación) que transmita a las edades futuras la imagen de aquello que quería ser. Precisamente porque se trata de creaciones humanas, vemos que los jardines no han parado nunca de cruzar su historia. El estilo chino conoció una gran boga en Europa en el siglo XVIII, Roma renace en los jardines del Renacimiento. Los continuos intercambios entre las diferentes civilizaciones se producen de dos maneras: primero a través de la imagen, puesto que los planos de los jardines circularon por toda Europa, pero también a través del lenguaje de los textos, que gozaron de amplia difusión y fueron a veces traducidos —tratados escritos por arquitectos y paisajistas, los cuales a veces aportan descripciones de jardines que ya no existen, y de cuyo aspecto nos podemos hacer una idea gracias a ellos; los críticos y los historiadores, sin los cuales no sabríamos nada de los jardines colgantes de Babilonia,

² Carta redactada en Florencia el 21 de mayo de 1981, por el Comité Internacional de Jardines Históricos, ICOMOS (International Council of Monuments and Sites) - IFLA (International Federation of Landscape Architects), relativa a la salvaguardia de jardines históricos, con vistas a completar la Carta de Venecia, redactada en 1964.

0. Introducción

por ejemplo; viajeros, entre los cuales se cuentan a veces escritores como Montaigne, Goethe o Zola—.

Satisfaciendo las necesidades más elementales del hombre —la domesticación de las plantas existe desde el Neolítico; se empieza así por lo útil, hacen falta verduras para vivir, después esto se combina con lo agradable y con la estética y, finalmente, con la vida afectiva—, los jardines son testimonio de la vida sobre el planeta. Por ello mantienen una relación privilegiada con los mitos de los orígenes y los mitos de la fertilidad, que se encuentran en la mayor parte de las civilizaciones: Perséfone asciende de los infiernos al final del invierno, para devolver la vida a la naturaleza; Hércules triunfa sobre el dragón para coger las manzanas de oro, y Eva cede a la tentación para lograr el mismo fin. Como se puede apreciar en estos tres ejemplos, los jardines están ligados a las narraciones que hacen soñar a la humanidad con el misterio de los orígenes. Entre estos mitos encontramos en casi todas las civilizaciones el de la separación entre el cielo y la tierra. El jardín nace precisamente de esta división. Por un lado, este depende de las bases profundas del suelo (rocas, pozos, fuentes), pero por otro, el jardín se vuelve hacia el cielo porque las plantas necesitan aire, lluvia y sol. El que diseña un jardín desempeña así un papel ordenador; como una especie de demiurgo, transforma el caos en cosmos. Actúa como una fuerza capaz de separar los elementos (Baridon, M., opus cit.: 28).

En el Egipto faraónico el Nun es la extensión de las aguas primitivas que reinaban antes de la aparición de los demiurgos que representaban a las fuerzas del cosmos. Entre estos demiurgos se encuentra Shu, la atmósfera luminosa. Es él quien separa la Tierra (Geb) y el Cielo (Nut), coloca los ocho puntales del mundo y eleva la bóveda

O. Introducción

celeste (Sauneron, S. y Yoyotte, J., 1959, citado por Baridon, opus cit.: 30-31). La propia tierra no aparece, en un principio, sino bajo la forma de una colina que emerge de la extensión de las aguas y representa la fecundidad del suelo nutricio. Estos mitos de la creación se encuentran representados en la arquitectura de los templos (Aldred, C., 1980, citado por Baridon, M., opus cit.: 31). Después pudieron aparecer las plantas y los animales, representando a las fuerzas fecundas de la naturaleza. Lo mismo ocurre en Sumer, donde la separación de la tierra y el cielo ocupaba también un lugar primordial en la creación del mundo.

A menudo esta unión y esta separación tienen connotaciones sexuales, que hacen referencia a los mitos de fertilidad. Este es el caso, sobre todo, de los indios de América, donde los mitos de creación están ligados al viento, que transforma en hombre una espiga de maíz blanco y en mujer una de maíz amarillo, lo que parece natural puesto que el soplo es la primera manifestación de la vida (Long, C.h., 1936, citado por Baridon, M., opus cit.: 34-35).

Si nos aproximamos a Europa y a Oriente Medio (mitos hebraicos, grecorromanos y del Islam), nos damos cuenta de que también aquí orígenes, separación, fertilidad y jardín permanecen relacionados. El Corán menciona la existencia de pilares invisibles gracias a los cuales el Creador eleva los cielos sobre la tierra, siendo Alá representado como el "Separador de los cielos sobre la tierra", el "Señor de la Separación" (Fahd, T., citado por Baridon, M., opus cit.: 35). La cosmogonía islámica también relaciona al jardín con la fertilidad. Asimismo, los mitos griegos relacionan la fertilidad con la separación de Cielo y Tierra, como se puede ver en la Teogonía de Hesíodo. Uranos (el Cielo) oculta a sus hijos en el seno de Gaia (la Tierra) y no les permite ver el sol. Uno de ellos, Cronos, se rebela y corta el sexo del Cielo, que en adelante no puede ya

0. Introducción

descender para cubrir a Gaia. Pero nuestra civilización es dual, griega y cristiana, y el libro del Génesis, el que más presente se encuentra en todo lo que se ha escrito sobre jardines en la tradición occidental, nos remite también incansablemente a los mitos de los orígenes y de la fertilidad; da por sentado que Adán y Eva debían cultivar y guardar el jardín del Edén.

Baridon destaca el hecho de que los mitos de separación y los de fertilidad se crucen a menudo, y que ciertas figuras nazcan de su interferencia. El humus y el agua, el árbol y la serpiente se encuentran en los orígenes de las civilizaciones de Mesopotamia y de la cuenca mediterránea (Baridon, M., opus cit.: 35, 55).

0.2.1.2. Aspectos recurrentes del tema del jardín

En su intento de aportar una definición de la noción de jardín, gran parte de los autores consultados coinciden en acuñar una serie de conceptos inherentes a este asunto, como la nostalgia de los orígenes y la idea del jardín como lugar de liberación espiritual y de salida del tiempo, conceptos que nos interesa resaltar, puesto que Zola se hará eco de ellos.

La nostalgia de los orígenes es abordada por Juan García Font, cuando manifiesta en su libro *Historia y mística del jardín*, que el jardín tiene algo de paraíso terrenal perdido que se desea recuperar. Corresponde a una cierta nostalgia por lo originario, por los espacios de la dorada niñez o juventud. Esto fue lo que le ocurrió, según la leyenda, a la concubina del rey de Babilonia, que suspiraba por su tierra natal (Persia), por lo que le pidió al monarca que le construyese, mediante plantaciones, algo que le permitiese

O. Introducción

recordar las bellezas de su país. La imagen del jardín encantado se relaciona con la feliz región de lo primigenio, donde el mortal puede caminar junto a los dioses.

También Marie-Thérèse Gousset habla del jardín como “le lieu où l’homme essaie toujours de recréer son paradis perdu, un endroit où il cherche à concrétiser ses rêves, à se construire un nouvel Eden à sa mesure, selon ses moyens, ses aspirations et son tempérament, faisant de son ouvrage une transposition de lui-même” (Brunon, H. (dir.), 1999, citado por Gousset, M.-Th., 2002: 139).

Para Mircea Eliade, la nostalgia del paraíso es una condición determinada del hombre en el cosmos y consiste en el “deseo de estar siempre y sin esfuerzo en el corazón del mundo, de la realidad y de la sacralidad, de superar de una manera natural la condición humana y recobrar la condición divina, o dicho en términos cristianos, la condición anterior a la caída” (Eliade, M., 2000: 540).

En cuanto al jardín como lugar de ensueño, de liberación espiritual y de salida del tiempo, esta idea viene reflejada por autores como Ramón Pérez Parejo, cuando afirma que, en algunos casos, la aparición del jardín simboliza un espacio utópico e irreal, que representa un marco ajeno a las exigencias del tiempo. En este sentido, Pérez Parejo evoca un pasaje de un artículo de J. Ángel Valente, según el cual “el jardín representa el paraíso, un lugar donde no transcurre el tiempo. Salir del jardín es entrar en el tiempo, empezar a caminar en el plano de la historia. Referirse al jardín es entonces escapar de las implacables leyes del tiempo y de la muerte, situarse en un espacio atemporal” (Valente, J.-A., 1995, citado por Pérez Parejo, R., 2002: 4).

0. Introducción

Por su parte, Philippe Nys sostiene que existe una relación casi permanente entre el tema del jardín y el ensueño; en las descripciones poéticas y literarias, el lugar de surgimiento de un ensueño está asociado a un jardín que es visto como un espacio favorable al despertar de las ilusiones. Según Philippe Nys abundan los ejemplos, cualesquiera que sean las fuentes y las tradiciones. No se trata solamente del lugar en sí mismo, en su totalidad, sino que puede tratarse de alguno de sus elementos constitutivos, como el agua, la piedra o el árbol, que, por metonimia, pueden convertirse en el factor de una conversión, de un momento clave de revelación, espiritual muchas veces, como en el caso de San Agustín, o estética, como en el de Montaigne cuando visita los jardines italianos. El tema del jardín ofrece, de manera ejemplar, un lugar análogo al del ensueño, un lugar liberado de toda obligación y de toda necesidad, un espacio donde las reglas habituales del espíritu y del razonamiento funcionan de manera diferente a la vida “éveillée”; en el que de lo que se trata es de encarnar en la tierra, de manera terrestre, en un mundo sometido al reino de la necesidad y de la corrupción, un lugar inimaginable, atemporal, una eterna primavera, una victoria sobre el tiempo corruptor y el espacio limitado (Nys, Ph., 2001: 17-20).

Un claro ejemplo de la persona que busca refugio en el jardín para escapar a su drama personal, sería el del humanista flamenco Justo Lipsio (1547-1606), a quien le tocó vivir la experiencia de los conflictos religiosos que suscitaron la Guerra de los Treinta Años. Es con este estado de ánimo con el que se torna hacia sus jardines, hacia los tulipanes de Leiden o los refugios de Lovaina. Encuentra en los campos y en los jardines una vía para no caer en la desesperación. Por esos conflictos de los que fue testigo directo, vio cómo la sociedad de los hombres fue trastocada justamente en aquello que debía ser el fundamento de sus valores: lo sagrado. ¿Qué hacer entonces?

0. Introducción

Lipsio no quería sublevarse ni tomar las armas. Prefirió refugiarse en su jardín (Michel, A., 2001: 85-95).

Es también esta noción del jardín como espacio de liberación espiritual la que quiere resaltar Clélia Anfray cuando refiere ese pasaje del libro II de *La Faute de l'abbé Mouret*, en el que Serge toma conciencia de su "caída" y se pasa las manos por la cara, como si acabara de despertar de un sueño. Es en este momento cuando cesa su amnesia temporal y recuerda su pasado de sacerdote; entonces comprende la magnitud de su transgresión. Todo lo acontecido en el Paradou se presenta como un paréntesis en medio de un relato realista. Anfray hace esta bella reflexión: "Le Paradou devient alors l'objet d'un phantasme, d'un rêve dont le lecteur peut à juste titre interroger l'authenticité. Quel est donc ce monde où la nature dialogue avec les hommes, où l'arbre tentateur et fantasmagorique est clairement assimilé à un symbole phallique, où l'homme redécouvre son enfance?" (Anfray, C., 2005: 45-48).

0.2.2. El jardín en Zola

El asunto del jardín ocupa un carácter preeminente en la obra de Zola. No hay que olvidar que Zola pertenece a una época en la que hemos visto, gracias al pincel de gran cantidad de artistas, y de los impresionistas en particular, multiplicarse las perspectivas de jardines. Si tenemos en cuenta solamente la producción de los pintores de renombre, contemporáneos a la redacción de los Rougon-Macquart, es decir, de 1870 a 1893, constatamos que el tema del jardín ha sido representado con gran profusión. Zola es sensible a todo esto: da rienda suelta a su admiración, en el comentario que

O. Introducción

escribe para *L'Événement illustré* a propósito del cuadro *Mujeres en el jardín en la Villa d'Avray*, de Monet: "Claude Monet aime d'un amour particulier la nature [...]. Il a peint une série de toiles prises dans des jardins. Je ne connais pas de tableaux qui aient un accent plus personnel, un aspect plus caractéristique" (Gousset, M.-Th., opus cit.: 139-140). Este comentario, Zola hubiera podido aplicárselo a sí mismo, ya que él pintaba los jardines con palabras.

Cinco obras de la serie de *Los Rougon-Macquart*, conceden al jardín un lugar preferente. Estas son por orden cronológico: *La Curée* (1872), *La Conquête de Plassans* (1874), *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), *Le Rêve* (1888) y *Le Docteur Pascal* (1893). En cada ocasión, el aspecto que presenta el jardín es diferente: invernadero, huerto, jardín de recreo, o lugar yermo, reflejando cada uno, a modo de espejo, el mundo en el que ha surgido. Coincidimos con Marie-Thérèse Gousset en la constatación de un fuerte vínculo entre el carácter de cada uno de los héroes de Zola y estos lugares. Así, *La Curée*, pintura sin concesiones de la decadencia física y moral de los nuevos ricos, ofrece una sorprendente ilustración de este fenómeno. En el palacete de los Saccard, con vistas al parque Monceau, el invernadero ha adquirido proporciones gigantescas. Era necesaria una naturaleza exuberante pero prisionera para ubicar al personaje de Renée, la bella Madame Saccard. Inspirándose en el gran invernadero del Jardín de plantas de París, Zola recrea la atmósfera de ese ambiente cerrado, donde el calor húmedo propicia la proliferación constante del verdor intenso. Renée está en el escaparate de esa alta sociedad parisina como esas plantas pulposas y salvajes, encerradas y expuestas tras los cristales del invernadero. Como las lianas exuberantes

O. Introducción

de formas retorcidas³, ella también se convierte en un ser monstruoso, buscando en el incesto la última sensación capaz de rescatarla de una existencia tan vacía como la suya. La mordedura decisiva de una hoja de tanghina, árbol generador de veneno⁴, presenta el aspecto de un gesto iniciático. Renée parece querer convertirse en venenosa ella también para identificarse mejor con esa vegetación que la rodea y la penetra de su humedad tropical y malsana. De estar confinada en el invernadero, la vegetación pasa a explotar literalmente en el jardín del Paradou, edén reinventado donde se produce la acción en gran parte de *La Faute de l'abbé Mouret*, novela en la que Zola desarrolla el tema del paraíso terrestre. Bajo el signo de la protección de la tierra-madre, Serge-Adán y Albine-Eva, se abren progresivamente a la vida de los sentidos —como lo hacen las flores al sol— explorando el jardín al abrigo de sus altos muros. El jardín de *Le Docteur Pascal*, vergel, huerto, olivar y era, oculta detrás de su valla los amores secretos del tío y de la sobrina. Aunque a veces no se trate de una gran propiedad, por muy modesto que pueda ser el jardín, no por eso pierde su carácter paradisiaco; tal es el caso del vergel-huerto de *La Conquête de Plassans*, repartido entre flores, árboles frutales y hortalizas, metódicamente cuadriculado con arriates bordeados por altos bojs, este jardín cultivado con amor, y cuidado con un celo que raya lo maniaco, hace que su dueño, François Mouret, se sienta orgulloso de él. Es la obra de un burgués de provincia un poco mezquino, y su jardín se le parece en algo a él. Semejante mimetismo se encuentra en *Le Rêve*. El parque del arzobispado, con grandes árboles rectos y robustos, evoca el carácter inflexible de Monseñor de

³ Las lianas (plantas tropicales que se encaraman sobre los árboles hasta alcanzar la parte más alta y despejada, donde se ramifican con abundancia) a veces terminan ahogando a las plantas que las sostienen. *Enciclopedia Larousse*, 1990: 6516

⁴ La tanghina de Madagascar da los frutos cuya almendra sirve para fabricar un veneno muy peligroso. Cita de Gousset, M.-Th., opus cit. : 140.

0. Introducción

Hautecoeur, mientras que, a la orilla del claro arroyo de la Chevrotte, el antiguo vergel de los monjes, que se ha vuelto nuevamente salvaje, el Clos-Marie, con sus lilas olorosas, sus flores y su hiedra, es la imagen del amor puro y de la vida efímera de Angélique (Gousset, M.-Th., opus cit.: 139-140).

La lectura de los textos en los que Zola aborda el tema del jardín permite entrever una serie de asuntos que se repiten de manera constante, como son la relación arquitectura–naturaleza; la inserción del concepto de mito, y el jardín como incitador de los sentidos y metáfora sexual. También, dentro del tratamiento de los elementos constitutivos del jardín, hay uno con entidad suficiente como para suponer por sí mismo un tema independiente, este es el árbol.

0.2.2.1. Relación arquitectura-naturaleza

Esta relación se articula en el imaginario del novelista de manera conflictual. Chiwaki Shinoda, al reflexionar sobre las razones que han podido influir en el interés por la exuberancia vegetal de ciertos literatos franceses en el último tercio del siglo XIX, entre los que se encuentra Zola, apunta a circunstancias como el peligro de desaparición por el que pasaba el bosque francés en la época, como consecuencia de la vorágine urbanística; el propio Zola se lamenta en su texto sobre los bosques "Hélas! On coupe en ce moment ma chère forêt! [...] Toute la forêt, navrée, devenue lugubre, pleurait" (Zola, É., cita de Shinoda, Ch., 2001: 59). Los bosques se talaban para construir barcos de guerra con los troncos de los árboles, y para aprovechar las ramas para la calefacción; en todos los bosques se construían fundiciones y hornos de vidrio;

0. Introducción

se expulsaba a los rebaños, etc. Por otro lado, empiezan a popularizarse los períodos vacacionales en la montaña. Asimismo, en el Art Nouveau predomina la inspiración en la naturaleza, con profusión de decorado arabesco de motivos vegetales. Es igualmente en este período cuando Wagner restaura los mitos europeos, los cuales se desarrollan en bosques espesos. Es también la época del colonialismo, que difundió la moda de los paisajes exóticos (a diferencia de la exaltación romántica de los países lejanos basada en una concepción idealizada, a finales de siglo había conocimiento concreto de países colonizados).

Estos escritores no se lamentan solamente por la desaparición del bosque francés, sino también por la de otros: "Partout les arbres sont abattus, le paradis terrestre de l'Asie ou du Pacifique est menacé de l'anéantissement dû à l'exploitation impérialiste" (Shinoda, Ch., *Ibidem*).

Lo expuesto por Juan Calatrava, en su artículo *Jardines de Émile Zola*, también viene a avalar esta idea de una relación problemática entre naturaleza y arquitectura en Zola, al afirmar que en el Paradou, la naturaleza, antaño sometida por la mano del hombre, no se ha limitado simplemente a recuperar sus derechos, sino que lo ha hecho de un modo excesivo, se ha tomado su revancha. "El otrora parque aristocrático de la época de Luis XV, se ha convertido en el escenario de un crecimiento salvaje de la naturaleza que ha arruinado todas las construcciones humanas, revelando así la fragilidad y el carácter efímero del orden que originariamente se le quiso imponer" (Calatrava, J., 2011: 102-102). En *Le Docteur Pascal*, uno de los personajes de la novela rememora el Paradou, calificándolo como un espacio ya en trance de desaparición ante el acoso de la ciudad moderna. En uno de sus antiguos edificios se ha instalado un

0. Introducción

molino de vapor, pero lo más desgarrador es que el antiguo jardín exuberante ha sido ya talado para ser parcelado: la mano del hombre ha vuelto a imponerse sobre el efímero rebrote de la naturaleza salvaje que había podido albergar la historia del abate Mouret y Albine. Cuando Clotilde recuerda vagamente haber oído hablar de la historia de su primo Serge, la respuesta del doctor Pascal viene a ser que tales historias ya no son posibles en el marco de la ciudad moderna (Ibíd.: 114). En *Le Rêve*, la relación entre arquitectura y naturaleza está marcada por las ruinas del castillo medieval de Hauteceur; inspirado en los castillos de Pierrefonds y Coucy, es escenario de paseos campestres en los que la vida vegetal que recubre sus viejas piedras sustenta una nueva versión de la poética de las ruinas (Got, O., 2002, citado por Calatrava, J., opus cit.: 101). Esta reflexión, que conecta con la idea del jardín romántico, tan salpicado de ruinas medievales, nos induce a pensar que quizás, la recreación de este tipo de paisajes sea la única forma de reconciliación entre naturaleza y arquitectura posible para Zola.

0.2.2.2. Inserción del concepto de mito en el tratamiento del jardín por Zola

Pierina Lidia Moreau parafrasea a Henri Mitterand, en su obra *Zola et le Naturalisme*, cuando este recuerda la frecuencia con la que el novelista recurre a los mitos para estructurar sus novelas; así, Mitterand señala el mito del eterno retorno en *La Terre*, los mitos de fundación en *La Fortune des Rougon*, Fedra en *La Curée*, y los mitos del paraíso perdido y de Cibeles (encarnado por el personaje de Désirée) en *La Faute de l'abbé Mouret*, entre otros.

O. Introducción

El sentimiento de reacción contra el estado de los bosques que se desprende de lo indicado en el apartado anterior, nos pone en contacto con mitos como los del paraíso perdido o el del bosque encantado. No es de extrañar, por lo tanto, que Zola enalteciera bosques utópicos que no existían realmente, tal es el caso del Paradou, definible como un espacio hiperbólico y misterioso: "C'est la forêt imaginaire, le château de la Belle au bois dormant. C'est en réalité un jardin abandonné. Mais, sous la plume de Zola, il prend une ampleur démesurée, presque mythique. C'est la forêt habitée par des esprits sylvestres. [...] Les arbres ont des voix pour encourager les jeunes gens à l'amour [...], ce jardin redevenu sauvage redevient mythique, animé de la vie des dieux et des fées, qui guident Albine et Serge dans la voie de la connaissance sexuelle" (Shinoda, Ch., opus cit.: 60).

Coincidiendo con Robert Couffignal en su *Dictionnaire des mythes littéraires*, Clélia Anfray también encuentra que en *La Faute de l'abbé Mouret* Zola se une a la tradición literaria del paraíso perdido. Uno de los indicios que ilustran esta idea es el hecho de que, como el del Adán del Génesis, el nacimiento de Serge esté ligado a elementos como la tierra, el agua y el aire: "Il n'était qu'une *plante*, ayant la seule impression de l'air où il *baignait*. Il restait replié sur lui-même, encore trop pauvre de sang pour se dépenser au-dehors, *tenant au sol*, laissant *boire* toute la sève à son corps. C'était une seconde conception, une lente éclosion, dans l'oeuf chaud du printemps" (Zola, É., 1875, cita de Anfray, C., 2005: 48).

Por otro lado, así como en el Génesis la creación del hombre antecede a la del paraíso, también Serge renace antes de conocer el Paradou (y de que este se le de a conocer al lector), en la habitación de Albine. Anfray recuerda el carácter tectónico de la palabra "Adán" (significa "hecho de tierra roja"), y lo asocia al personaje de Serge,

0. Introducción

cuyo renacimiento está indisociablemente unido a la tierra. También el Paradou comparte con el edén del Génesis su carácter de lugar cerrado sobre sí mismo, ajeno al resto del mundo, característica que lo aproxima, según Olivier Got, a las miniaturas medievales. En este espacio cerrado solo hay, según Anfray, dos elementos que evidencian la existencia de un mundo exterior: la grieta del muro, que recuerda ese pasado que Serge ha olvidado temporalmente, y el río, dividido en cuatro brazos, como el del Génesis, que comunica con un "ailleurs".

0.2.2.3. El jardín como incitador de los sentidos y como metáfora sexual

Esta concepción es consecuencia de la filosofía medieval cristiana: si nuestra vida en la tierra no es más que un breve interludio, entonces el entorno en el que esta vida se desarrolla no debe absorber nuestra atención. Si las ideas son divinas y las sensaciones son corruptas, nuestra interpretación de las apariencias debe ser simbólica en la medida de lo posible, y la naturaleza, a la que percibimos a través de nuestros sentidos, llega a ser verdaderamente pecaminosa (Clark, K., 1949: 18). El escolástico San Anselmo de Canterbury, activo a comienzos del siglo XII, mantenía que las cosas eran perniciosas en proporción al número de sentidos que deleitaban y, por lo tanto, se consideraba peligroso sentarse en un jardín donde hay rosas para satisfacer los sentidos de la vista y el olfato, y canciones para agradar a los oídos (Ibidem).

Clélia Anfray destaca que en los capítulos del Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola evita la comparecencia ostensible del diablo (la serpiente como tal), y hace cargar a la naturaleza con toda la responsabilidad del pecado original, es decir, el papel de la

0. Introducción

serpiente, lejos de estar personificado, está simbolizado por el conjunto del jardín: "C'est le jardin qui, par sa luxuriance et sa débauche de végétations, pousse les deux amants à la faute. Les voix des fleurs, le murmure des arbres, le chuchotement des roses, tout invite les amants à s'unir. [...] Le Jardin participe donc à part entière à l'union des amants et semble même en avoir toute la responsabilité [...]. Les deux jeunes gens succombent alors malgré eux à la tentation, séduits par le murmure du jardin devenu satanique. Car les plantes portent la trace de l'antique Serpent" (Anfray, C., 2005: 51).

0.2.2.4. El tema del árbol

Como indica Clélia Anfray en su artículo *La Faute (originelle) de l'abbé Mouret. Approche mythocritique du roman*, Zola obvia, en *La Faute de l'abbé Mouret*, la existencia de los dos árboles del Génesis bíblico —el de la vida, en el centro, y el del conocimiento del bien y del mal, el prohibido— para fundir los dos en uno: un árbol de vida en el centro del Paradou, que será aquí el prohibido. Además, Zola omite el concepto bíblico de pecado original, como adquisición del conocimiento del bien y del mal, para adoptar la interpretación jansenista, que relaciona el pecado original con la concupiscencia. Para avalar este planteamiento, Anfray recuerda la exposición de Robert Couffignal, quien destaca el carácter fálico de este árbol zoliano, a partir de este fragmento de Zola: "Sa sève avait une telle force, qu'elle coulait de son écorce; elle le baignait d'une buée de fécondation; elle faisait de lui la virilité même de la terre". Por otro lado, la imagen del árbol sería una continuación de la de la serpiente incitadora al pecado, considerada tradicionalmente como un símbolo fálico.

O. Introducción

Entre los documentos que guarda el doctor Pascal, se encuentra el árbol genealógico de los Rougon-Macquart. Este concentra toda la información que Pascal ha compilado, y se convierte en el símbolo de la familia. Y si bien en *La Faute de l'abbé Mouret* esta planta posee una connotación fálica, que incita al sacerdote a ceder a la tentación, en *Le Docteur Pascal*, el árbol es esencialmente matricial, es la imagen arquetípica de la madre fértil. La asociación del árbol de vida y de la manifestación divina se encuentra en las tradiciones cristianas. Zola confiere así un carácter mítico al árbol genealógico, restituyéndole su sentido original de fuente de vida. Al final de la novela *Le Docteur Pascal*, cuando Felicité quema todos los documentos de su hijo, solo el árbol genealógico se salva milagrosamente, como si se tratara de una reliquia santa (Anfray, C., 2010: 184-185).

También Jean-Claude Charvoz hace hincapié en el argumento de que el árbol genealógico es la imagen fundamental que determina y justifica todo el simbolismo del árbol en la serie de los *Rougon-Macquart*: "À partir d'un tronc solide et profondément enraciné dans la terre de Plassans, les branches se multiplient en rameaux qui se fortifient ou se dégènèrent selon la loi implacable de la sélection naturelle: les Macquart [...]; les Rougon [...]. Les branches secondaires sont moins touchées: la race se purifie. Ainsi va l'humanité. Comme l'arbre" (Charvoz, J.-C., 1980: 116).

Como escribe Claire Meyrat-Vol, Zola celebra a la vez el árbol de vida y el árbol cósmico. El árbol de vida nos remite al capítulo I del Génesis; el árbol cósmico es todavía más universal; su tronco es el eje buscado instintivamente por nuestra imaginación; es un pilar inmóvil, punto de apoyo sólido y duradero y, por lo tanto, el soporte alrededor del cual giran los acontecimientos. La idea de motor inmóvil del

0. Introducción

cosmos y de mediador vertical entre las profundidades de la tierra y las alturas de los cielos, es reconocida por todas partes, de un lado a otro del planeta. En la mitología escandinava, es un fresno gigante, Yggdrasill, que constituye el eje y el soporte del mundo. Según Roger Ripoll, Zola había tenido conocimiento de este mito gracias a la lectura de una obra de Michelet, *La Montagne*, que le había causado una fuerte impresión. En China, la morera estaba considerada como el principio universal. En India, este papel está reservado a la higuera, Açavatta, árbol bajo el que Buda llegó a la iluminación. En nuestra mitología, el roble, por su longevidad y su aspecto imponente, representa el árbol cósmico. Para los antiguos, un viejo y grueso roble era todo un microcosmos, un mundo reducido. Este estaba habitado, no solamente por las ninfas, sino también por una muchedumbre de animales, entre ellos las cigarras, de origen divino, muy apreciadas por los griegos, quienes las consideraban como reencarnaciones de algunos ancestros; en el hueco del roble vivían las abejas, símbolos de resurrección, ya que ellas renacían en primavera con el árbol que les servía de morada.

Zola reactiva en su obra la tradición del bosque sagrado, lo prohibido ligado a las criaturas que lo pueblan; retoma el pensamiento arcaico, según el cual los árboles están habitados y tienen un alma que puede manifestarse en ciertas ocasiones.

0.2.3. Zola y el arte

Dada la vinculación del asunto a tratar en esta tesis —los jardines "pintados" de Émile Zola— con el tema artístico, consideramos que junto a este gran interés de Zola

O. Introducción

por el tema del jardín, habría que destacar el marcado carácter pictórico de sus textos: criado en Aix-en-Provence, hijo de un padre ingeniero, emigrante italiano, tanto la ascendencia italiana del escritor como el lugar en el que creció —luces, aire libre, colores vivos— se aúnan para crear en él un temperamento esencialmente meridional. Estas circunstancias coadyuvan a la gran sensibilidad de Zola por la pintura y a un sentido profundamente pictórico de la descripción: cuadros de interiores y exteriores que, ligados siempre a la pintura impresionista, oscilarán entre la descripción de los paisajes húmedos y blandos, impregnados de agua y luz —tipo Manet y Monet— propios del impresionismo parisino, como los que encontramos en El Paradou de *La faute de l'abbé Mouret*, y la descripción de los paisajes deslumbrantes, en colores cálidos y primitivos —tipo Cézanne—, como los que encontramos en *La tierra* (1887) y en la descripción de Los Artauds de *La Faute de l'abbé Mouret* (Prado Biezma, J. (Coord.), 1994: 912-913).

Como escribe Henri Mitterand en su reseña de *L'Oeuvre*, Zola tuvo un trato familiar con toda esta generación de pintores y de críticos partidarios de la “nueva pintura”, del que han dejado testimonio Bazille y Fantin-Latour, en sus respectivos cuadros *El taller del pintor*, en los que retratan al escritor junto a Manet, Monet, Renoir, Sisley, Zacharie Astruc y Duranty. Ningún otro escritor de su talla literaria ha conocido mejor —durante más de diez años— sus aspiraciones, sus mentalidades, sus modos de vida, sus dificultades, sus dudas, sus tormentos y sus alegrías. Ningún otro escritor ha tenido hasta ese punto el privilegio de asistir al advenimiento de una nueva era en la historia de la pintura. Esto ha marcado toda su vida, no tanto en su actitud para con los pintores y la pintura, como en su obra de escritor.

0. Introducción

Zola, que ejerció como crítico de arte durante 30 años, se sintió dividido, según apunta Ingeborg Waldinger en *Zola et la peinture*, entre dos sentimientos contrarios: su inclinación hacia la perfección científica, así como hacia una expresión realista de la vida contemporánea, por un lado, y su deseo de trascender ese orden de realidades determinadas en pos de una visión simbolista y mítica del universo, por otro. Zola da testimonio de los conflictos fundamentales de su época, revelando en el arte un combate de valores y de principios estéticos irreconciliables. La primera mitad del siglo XIX está dominada por el distanciamiento creado entre el arte tradicional de los pintores académicos y el arte revolucionario de los pintores modernos. La obra apasionada de Delacroix y el realismo de Courbet marcan dos grandes etapas de esta revolución artística: a la ortodoxia del arte académico de la escuela de David, se opone, en una primera reacción, el arte romántico. Este último se entiende como arte autónomo, independiente del gusto público y del ideal clásico de belleza, se emancipa; mientras que el arte académico se mantiene fiel a su oficio de servidor del poder dominante, evitando cualquier actualización del sujeto, y persiguiendo su máxima de un ideal de belleza absoluto fuera del tiempo.

En el conjunto de los escritos de Zola sobre arte, predominan los comentarios de las exposiciones anuales de París. Zola perpetúa con ese género de crítica de arte una antigua tradición, la del Salón. Se propone vivificar, mediante sus variantes estilísticas, un género literario demasiado monótono.

Este género literario de la crítica de arte, llamado Salón, está asociado al tipo de exposiciones de pintura al que debe su nombre: los Salones que tuvieron lugar en París a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Ya en el siglo XVII, bajo el reinado de Luis XIV,

0. Introducción

tuvieron lugar algunas exposiciones esporádicas, que dieron lugar a sus respectivas reseñas. Con Luis XVI, tras una primera exposición en 1725, seguida de un paréntesis de doce años, las exposiciones se hacen anuales de 1737 a 1755; pasan luego a ser cada dos años, hasta 1833, año en el que comienzan a ser otra vez anuales (Reboul Díaz, Anne-Marie, 1993: 3). Estas exposiciones representaban un acontecimiento singular que despertó el interés tanto de la aristocracia como de los coleccionistas. Para hacerse una idea de su impacto, hay que tener en cuenta que en el momento de su aparición no existe aún la institución de los museos —el Louvre no empieza a funcionar como museo hasta 1791—, por lo que el Salón constituye la única ocasión de ver obras de arte. La afluencia a estas exposiciones va aumentando a medida que pasan los años, de forma que, si bien en el siglo XVII estas parecían reservadas a una élite, a mediados del siglo XVIII se ha unido también el público burgués. Asimismo, la naturaleza de la exposición ha ido evolucionando a lo largo de siglo y medio. En principio esta se celebraba en el Salón Carré del Louvre (de ahí su nombre). Ni los cuadros, colgados sin dejar ningún espacio vacío en la pared, ni las esculturas, colocadas en mesas en el centro del salón, disponían de espacio suficiente para su adecuada contemplación, o de cartel alguno que indicara su título y autor. Solo un número identificaba las obras de arte, dígito que coincidía con el que a cada una de las obras se le asignaba en el catálogo —entonces llamado "le livret" y que la Academia editaba para guiar al espectador, con la indicación de los nombres de las obras y de los artistas—. También evoluciona, a lo largo de este siglo y medio, el criterio de aceptación de las obras que se exponían. Al principio solo podían ser expuestas las obras de los artistas miembros de la Academia Real, fundada en 1648, pasando en el siglo XIX a estar abierta a cualquier pintor, cuya obra fuera aceptada por el tribunal de

0. Introducción

selección. Dicha selección es uno de los grandes temas que ocupan el mundo del arte, dando lugar a unos comentarios en forma de introducción (Reboul Díaz, Anne-Marie, opus cit.: 4-10).

Casi todos los escritores de la época siguen religiosamente las exposiciones de pintura y sienten la necesidad de escribir sobre arte (François Fosca, Baudelaire, Théophile Gautier, los hermanos Goncourt, Marcel Proust, Paul Valéry, Apollinaire, Zola...). "Siempre la pintura había buscado en la literatura sus temas y su fuente de inspiración [...] pero el prestigio de que goza [la pintura], a partir del siglo XIX, por la renovación permanente de sus formas y de sus técnicas, hace que se inviertan los términos. A mediados de siglo, los escritores frecuentan a los artistas [...] porque, subyugados por la nueva libertad que manifiestan en su arte, quieren estudiar sus obras, su técnica y sus procedimientos" (Ibídem: 21).

En tertulias, como las conocidas del Café Guerbois a las que asistía Zola, se reúnen artistas y escritores, dando lugar a un gran desarrollo de la crítica de arte. Anne-Marie Reboul pone de relieve cómo esa etapa de gran compenetración se produce precisamente en el momento en el que se abre un abismo insalvable entre artistas y público; los artistas han dejado de hablar en sus obras el mismo idioma que el público, lo que hace que este último se sienta desorientado. "Esta es otra de las razones de peso por las que la crítica de arte muestra un claro auge en el siglo XIX; tiene que ayudar a mirar, a comprender y, sobre todo, a seleccionar, ya que el burgués de entonces tiene mucho interés en comprar obras de arte" (ibídem).

Según Marc Fournié, Zola muestra, en sus comentarios de arte toda una serie de procedimientos característicos de la écfrasis, capaces de hacer de la descripción un

0. Introduction

cuadro sobre el cuadro. Algunos de estos procedimientos son la descripción fundada en la enumeración; la acumulación de detalles significativos, y la ausencia de verbos en favor de los sustantivos; el empleo, en ocasiones, del imperfecto —como en su comentario de *Déjeuner sur l'herbe*—, que permite la suspensión cronológica, la extensión en el tiempo. Asimismo, Fournié coincide con Joy Newton en encontrar paralelismos entre los impresionistas y el procedimiento zoliano: "Zola essaie de traduire par les mots, les phrases, les rythmes et les sonorités, les "impressions" que les peintres peuvent fixer sur leurs tableaux" (Fournié, M., 1998: 69). Para Fournier la actividad de Zola como crítico de arte revela, además de un episodio esencial de la historia del arte, una manera de confrontar su propio trabajo de novelista descriptor con los cuadros a los que él pudo tener acceso. En este sentido, la descripción del cuadro *Las lavanderas* de Degas, que remite al taller de Gervaise en *L'Assomoir* es un ejemplo que ilustra este juego de ecos.

0.3. CONTEXTE HISTORIQUE DES SERRES

Lorsqu'on veut posséder des végétaux appartenant aux différentes parties du monde, il faut avoir des serres de plusieurs sortes, afin de donner à chaque plante les soins et la température qui lui conviennent (Noisette, 1825: 241).

Dans un sens large et général, les serres sont des constructions vitrées, chauffées ou non, spécialement destinées à la culture et à la conservation des plantes qui ne pourraient résister en plein air à nos hivers. Le principe même des serres est basé sur ce phénomène que le verre laisse passer la lumière et la chaleur produite par le

0. Introducción

rayonnement solaire, tandis qu'il s'oppose dans une large mesure à la déperdition de ce dernier. Le nombre des plantes ne pouvant prospérer sans abri sous notre climat est si grand et leur nature, leurs exigences, leurs emplois, etc., sont si divers et si variés, que les serres sont excessivement nombreuses dans le Nord et on peut même dire indispensables. (Nicholson, G., 1893: 1).

La première éclosion de la science botanique ne date réellement que de la Renaissance où, tandis qu'en Europe des esprits lumineux posaient les premières bases d'une classification rationnelle des végétaux, des chercheurs plus aventureux s'en allaient explorer les immenses contrées récemment découvertes. De tous ces botanistes voyageurs, nul, peut-être, n'a plus fait pour les progrès de l'horticulture que le Portugais don Garcia da Orta, dont le livre, *Coloquios dos simples e drogas he (sic) cousas medicinais da India, etc.*, imprimé à Goa en 1463, contient les premières descriptions exactes d'une foule de plantes tropicales que les Grecs et les Romains n'avaient qu'imparfaitement connues. Les erreurs commises par les auteurs anciens, Aristote, Pline, Dioscoride, sont relevées par Garcia da Orta (Mangin, Arthur, 1867: 116).

A cette époque se rattachent aussi deux faits d'une grande importance: la création, sur divers points de l'Europe, de jardins destinés à faciliter l'étude des plantes, et l'invention de ces abris aux parois transparentes où les plantes des contrées les plus chaudes peuvent trouver, sous les climats les plus froids, des conditions de température et d'humidité à peu près semblables à celles de leur pays natal (Mangin, Arthur, opus cit.: 116).

O. Introducción

Quelques jardins botaniques avaient existé dans l'antiquité. Arthur Mangin cite comme le plus ancien celui que Théophraste avait fondé à Athènes (IV^{ème} siècle avant J.-C.); un autre créé par Mithridate roi du Pont, dans l'année 135 avant J.-C.; un troisième à Pergame par le roi Attale III Philométor. Un quatrième enfin, mentionné par Pline et par Dioscoride, appartenait à un médecin nommé Castor, célèbre à Rome sous les premiers empereurs. Au Moyen Age, plusieurs couvents et un très petit nombre d'instituts laïques, tels que le célèbre collège de Salerne, ont possédé des parterres de plantes médicinales; et c'est encore pour la culture et l'étude de ces plantes que furent créés au seizième siècle les premiers jardins publics destinés à l'enseignement de la botanique. L'initiative de ce genre d'institution appartient au naturaliste Enricus Cordus, qui dota, en 1530, la ville de Marbourg (Allemagne), d'un jardin où les jeunes gens qui se destinaient aux professions de médecin et d'apothicaire venaient recevoir des leçons. Cet exemple a été suivi d'abord en Italie, dix ans plus tard, par Antonio Musa Brassavola, qui créa un second jardin botanique à Ferrara, sur une presqu'île du Pô. Un troisième a été fondé à Florence, en 1543, par Luca Ghini. En 1546, l'université de Padoue a été dotée d'un établissement semblable par le Sénat de Venise, et vers 1548 Rome, Florence et Bologne ont eu aussi leurs jardins botaniques. Celui de Bologne a été planté par le célèbre Aldrovandi. Dès lors ces jardins se multiplièrent. Lorsque, dans les premières années du seizième siècle, grâce aux progrès de la navigation, la découverte du Nouveau Monde et l'établissement de colonies européennes dans les Indes et sur les côtes d'Afrique ont fait connaître les productions végétales de ces fertiles contrées, on a dû se préoccuper d'acclimater en Europe des plantes si précieuses à divers titres. En Italie et en Espagne, quelques précautions suffirent pour conserver sans beaucoup de risque plusieurs de

O. Introducción

ces plantes, qui retrouvaient là, pendant presque toute l'année, un climat peu différent de celui qui les avait vues naître. Mais la tâche semblait presque impossible dans les pays septentrionaux, avec des hivers longs et rigoureux. Ce sont les Pays-Bas qui furent les pionniers dans la culture des plantes des pays tempérés dans des maisons de verre, où au peu de chaleur que pouvait leur donner le soleil s'ajoutait celle qu'elles recevaient d'appareils habilement disposés (Ibid.: 117-119). Des Pays Bas, l'usage des serres passa d'abord en Allemagne, puis en France, et plus tard en Angleterre (Ibid.: 129).

Serre et orangerie font partie des termes dont le sens évolue au fil du temps, car ils reflètent l'évolution des techniques et l'usage de ces lieux couverts. A l'origine, la serre n'était qu'un petit bâtiment ou une pièce pratiquement sans lumière, sans chauffage, pour stocker des plantes pendant la mauvaise saison. L'emploi des plantes précieuses fait s'accélérer la construction de ces édifices. C'est pour répondre aux obligations de la science et de la connaissance que les grandes institutions européennes vont élever, à partir du début du XVIIIème siècle, des bâtiments plus ou moins vitrés auxquels on donne le nom de serres ou de serres chaudes (Allain, Yves-Marie et Christiany, Janinep, 2010: 99).

Dès le XVIIème siècle il y a des ouvrages botanistes qui font allusion à la mode de cultiver des plantes originaires de régions chaudes qui ne peuvent résister à l'extérieur pendant l'hiver, sous les climats de l'Europe atlantique et continentale. Pour pouvoir bien conserver ces plantes, il faut les protéger. Raison pour laquelle, progressivement, des bâtiments sont conçus et érigés dans les jardins. Pour désigner ces bâtiments spécifiques, se trouvent employés deux mots, qui vont avoir une signification proche

O. Introducción

pendant longtemps: celui de serre et celui d'orangerie. À l'origine, il n'existe presque pas de différence. En 1735, Antoine Pluche, dans son ouvrage *Spectacle de la nature*, définit les quatre sortes de serres qui existent. L'une des serres est destinée à la conservation et au mûrissement des fruits; une autre conserve les légumes; le troisième type est construit pour abriter tous les arbustes ordinaires à fruits ou à fleurs auxquels l'hiver est néfaste. Le quatrième modèle, appelé "serre chaude", dispose d'une surface vitrée, avec un ou plusieurs poêles qui permettent de chauffer l'endroit pendant les mois froids ou frais. Pendant plusieurs siècles, les mots serre et orangerie auront des significations très proches, et dans bien des cas, ce deux mots seront employées l'un pour l'autre (Allain, Yves-Marie, 2010: 14-17).

A partir des années 1830, les progrès de la technique vont définitivement différencier l'orangerie de la serre et faire disparaître les nuances établies jusqu'alors entre orangerie, serre et serre chaude (Allain, Y.-M. et Christiany, J., 2010: 100). C'est, en effet, au XIXème siècle, que, par la spécialisation de leur usage et l'évolution de la qualité des matériaux la serre et l'orangerie vont, techniquement et architecturalement, se différencier et acquérir leur définition actuelle. L'horticulteur français Louis Noisette, dans son *Manuel complet du jardinage*, est l'un des premiers à donner, en 1825, une définition moderne de la serre, c'est à dire, une structure entièrement couverte de verre, pour la conservation de plantes tropicales et pour la culture et production de plantes (Ibid.: 17).

De même que la terre se divise en zones glaciale, tempérée et torride, on a aussi construit des serres froides (c'est à dire, sans chaleur artificielle), tempérées et chaudes (Noisette, 1825: 241). Les serres chaudes diffèrent essentiellement les unes

0. Introducción

des autres, moins par la température que par le degré d'humidité convenable pour les plantes qu'on y cultive (Neumann, 1844: 52). Zola a choisi le type de plantes de serre chaude qui ont besoin d'humidité, parce que, comme nous le verrons dans l'analyse du discours poétique, l'élément aquatique aura un rôle majeur dans les descriptions de cet espace dans le roman.

La serre chaude est consacrée à la culture d'une foule de plantes tropicales qui exigent une température très élevée. Cette température doit être d'environ 20 degrés, avec 15 degrés de minima et 25 ou même 30 de maxima pendant les journées les plus chaudes de l'été. Il faut remarquer que, parmi toutes les serres chaudes, celles destinées à la culture des plantes tropicales en collections, comme celle de l'hôtel Saccard, contiennent, peut-être, les plantes les plus remarquables par la grandeur, la singularité de leur forme, les riches coloris de leurs fleurs ou par l'ampleur, l'élégance et les magnifiques panachures de leurs fleurs. Les plantes de serre chaude demandent en général des arrosages très copieux et une atmosphère constamment humide (Nicholson, G., 1893: 11).

L'invention des serres est, si l'on peut dire, le dernier raffinement de l'art horticole. Sans le secours de ces jardins clos et couverts, à parois diaphanes, on aurait été réduit à ne cultiver, dans chaque climat, que les végétaux propres à ce climat même. Les belles plantes des zones tropicales et subtropicales, et celles des terres australes, où l'ordre des saisons est interverti par rapport à notre hémisphère, n'auraient été connues en Europe, jusqu'à l'invention de la photographie, que par les descriptions et les peintures des voyageurs, ou par les échantillons qui garnissent les herbiers des

O. Introducción

botanistes. Et les serres elles-mêmes, seraient impossibles sans le verre, cette substance qui a été si importante pour la civilisation (Mangin, opus cit.: 419).

Les premières serres dignes de ce nom ne datent que du seizième, ou tout au plus du quinzième siècle. Ce furent les orangeries, dans lesquelles on gardait pendant l'hiver des arbustes tels que les orangers, les lauriers, les myrtes et les grenadiers, ou des serres à primeurs, pour la maturation artificielle des légumes et des fruits. Toutefois, la culture des plantes de serre ne s'est développée que très lentement en Europe. Dès le commencement du XIXème siècle, le goût des serres s'était répandu dans les classes élevées de tous les pays de notre continent, principalement en Angleterre et en Allemagne. Non-seulement les jardins botaniques, les jardins royaux et les grands jardins particuliers en ont été pourvus, mais dans les villes mêmes, on construisait des serres attenantes aux maisons, des salons de verdure et de fleurs communiquant avec les salons ordinaires. Lorsque le naturaliste Bory de Saint-Vincent entre à Vienne en 1805 avec l'armée française, il exprime son étonnement:

"Ce fut une chose nouvelle et ravissante pour moi, dit Bory, que d'y trouver les appartements de la plupart des femmes élégantes ornés de serres, parfumés en hiver par les plus aimables fleurs. Je me rappelle entre autres, avec une sorte d'ivresse, le boudoir de la comtesse de C..., dont le sofa était environné de jasmins rampant sur des daturas en pleine terre, et le tout au premier étage. On s'y rendait, de la chambre à coucher, à travers de véritables buissons de bruyères africaines, d'hortensias, de camélias, alors fort peu répandus, et d'autres arbustes précieux, plantés sur des plate-bandes garnies en toutes couleurs, d'hyacinthes et d'autres fleurs serrées en gazon. Au côté opposé était la salle de bain, également placée dans une serre où les papyrus et les iris croissaient autour de la cuve de marbre et des conduits d'eau. Les doubles croisées étaient non moins garnies de belles plantes fleuries; on pouvait, dans ce réduit enchanté, laisser les portes et les fenêtres ouvertes comme si on y

0. Introducción

eût toujours été dans le plus doux printemps, les tuyaux de chaleur qui favorisaient la végétation d'une fraîche verdure donnant à toutes les pièces une température égale. Toutes ces merveilles n'étaient pourtant pas d'un entretien fort dispendieux" (Ibid.: 419-422).

Yves-Marie Allain met l'accent sur l'importance dans l'origine des serres, d'un vaste mouvement de réflexion, tant de type philosophique qu'économique, apparu au XVIII^e siècle: la retraite des élites aux champs, déjà préconisée par les agronomes de l'Antiquité, devient à la mode. "C'est dans ce vaste mouvement qui agite les élites européennes sur la connaissance et la maîtrise des éléments d'ordre climatique et agronomique que s'inscrivent les serres et leurs améliorations" (Allain, Yves-Marie, opus cit.: 14).

Yves-Marie Allain souligne la période comprise entre 1820 et 1850 comme très favorable à l'éclosion des nouveautés dans le domaine de l'horticulture et de la botanique. Bien sûr, il existe un certain nombre de facteurs importants qui y contribuent. Dès le début du XIX^e siècle, la science et la technique deviennent de plus en plus prépondérantes; une nouvelle perception de l'univers se développe et il se profile une nouvelle vision du monde; la multiplication des voyages, les publications avec dessins et gravures faisant apparaître les plantes dans leurs milieux d'origine, montrant des floraisons luxuriantes, modifient la demande et les exigences des propriétaires des jardins (Ibid.: 67).

0. Introducción

0.3.1. Origine des serres en France

En France, à la fin du XVIIIème siècle, le jardin d'hiver, de plus en plus vitré et lumineux, prend peu à peu le relais de l'austère orangerie. L'impératrice Joséphine de Beauharnais, dans sa propriété de la Malmaison, perçoit très vite l'intérêt de posséder un bâtiment transparent ouvert sur le jardin pour mieux satisfaire à la fois sa passion de la botanique et celle des réceptions. Ces édifices deviennent progressivement autant des oeuvres architecturales allant du style classique à la chinoiserie, au service de la beauté et de la vie sociale, que des lieux de culture et de protection des plantes exotiques.

Pour mieux comprendre les bases de l'art anglais des jardins, l'architecte paysagiste français Nicolas Verdnaud fait un voyage en Angleterre en 1831, dont il profite pour s'instruire au sujet des diverses constructions qui ornent les parcs anglais. Il communique ses impressions dans son ouvrage *L'Art de créer les jardins*, publié en 1835. Pour lui, les orangeries et les serres sont entièrement liées à la partie architecturale du parc, et n'appartiennent pas à la partie rurale ou naturelle (Allain, Y.-M., opus cit.: 12).

La situation des plantes dans les serres chaudes dans les années 1800-1820 se caractérisait par un certain désintérêt des propriétaires et d'une partie des horticulteurs pour les collections végétales confinées dans des serres étroites et sombres. Mais l'évolution technique est très rapide, et dès les années 1830, en Europe, sous des hauteurs de plusieurs mètres carrés, il devient possible de trouver la lumière, la chaleur et des plantes ayant de réelles possibilités de développement, de floraison et de fructification (Ibid.: 67-70). Yves-Marie Allain paraphrase les mots du paysagiste

O. Introducción

Pierre Boitard, dans son *Traité de la composition et de l'ornement des jardins* (1839), quand il encourage les gens à aller visiter les nouvelles serres du Jardin des Plantes de Paris, qui venaient d'être réalisées par Rohault de Fleury:

"[Venez] jouir de la vue des scènes produites par la réunion des palmiers, des bananiers et autres plantes des tropiques [les personnes] seront saisies d'étonnement, et elles admireront la végétation luxuriante des arbres d'un autre monde dans un local assez vaste pour que ces végétaux aux formes élégantes aient pu y conserver leur port naturel, s'entrelacer et se grouper de manière à représenter une de ces forêts vierges que peu d'Européens puissent se flatter d'avoir vues autrement qu'en peinture" (Boitard, P., 1893, citation par Allain: 70).

Même si ces présentations de la flore tropicale ne sont que des mises en scène et restent bien éloignées des associations végétales spontanées, elles vont permettre à l'imagination de se déployer, aidée par les gravures du XIX^{ème} siècle relatant les voyages des explorateurs dans les forêts. Charles Rohault de Fleury, architecte du Jardin des Plantes de 1832 à 1867, doit faire face au défi de détruire les anciennes serres existant dans le Jardin, et de les remplacer par un nouvel ensemble, doté de toutes les techniques modernes. Avant de se lancer dans la construction des nouvelles serres, Rohault entreprend un voyage en Angleterre. Dès son retour, il fait construire, entre 1834 et 1836 celles qui seraient pendant presque dix ans les plus grandes serres jamais construites, avec deux pavillons d'une hauteur qui permet le développement des plantes comme les palmiers ou les bambous géants. La maîtrise du chauffage permet de se libérer des contraintes telles que l'obligation de chercher l'orientation idéale par rapport au soleil. Toujours préoccupé par le chauffage des serres, Rohault entreprend vers 1843 un nouveau voyage en Belgique, où il visite des établissements

O. Introducción

horticoles et botaniques à Bruxelles, Gand et Liège, afin de se faire une opinion définitive dans le choix entre la vapeur d'eau et l'eau chaude pour le chauffage (Allain, Yves-Marie, opus cit.: 70-83). Malgré l'expérience acquise à Paris et son voyage en Belgique, Rohault est conscient de certaines lacunes dans le chauffage des serres, à la suite de la forte progression des technologies britanniques dans les domaines des chaudières, de la distribution de l'eau chaude et du vitrage. C'est pourquoi, profitant de de l'exposition universelle de Londres, il entreprend un second voyage en Angleterre. C'est à l'occasion de cette exposition que sera construit le Crystal Palace de Joseph Paxton, l'un des bâtiments symboliques de l'architecture du XIXe siècle, par la nouveauté des matériaux utilisés, et l'originalité de sa forme. Au cours de ces divers voyages, Rohault est en permanence à la recherche de la qualité des matériaux et des techniques de chauffage. Nous pouvons dire aujourd'hui que les deux pavillons du Jardin des Plantes construits par Rohault sont, en dépit des modifications effectuées lors de leur restauration en 1874, suite aux bombardements prussiens de 1871, les plus anciennes serres modernes encore debout et abritant des collections végétales vivantes. L'un des problèmes majeurs de la survie des plantes tropicales introduites en Europe, celui du chauffage, était en voie de résolution. Rohault est le premier des constructeurs des serres à ne pas tenir compte de l'orientation optimale pour leur implantation. Grâce au progrès technique, les constructeurs des serres sont arrivés à modifier à leur gré la température de celles-ci, par des moyens artificiels (Ibid.: 89-90).

Catherine Dessi-Woelflinger nous rappelle que Zola est allé se documenter à la serre du Jardin des Plantes, afin de pouvoir transmettre au lecteur autant de connaissances sur les plantes tropicales, avec leurs noms précis et leurs formes étranges (appareil

0. Introducción

critique d'Émile Zola, *La Curée*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999). Le Jardin des Plantes est mentionné deux fois au début du roman et dans la dernière partie, lorsque Renée retourne à l'hôtel Béraud.

0.3.2. La Serre en tant que symbole d'une nouvelle ère dans la France de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle

Cette typologie de bâtiment est emblématique du progrès, en raison de l'innovation dans la technique de construction, qui a pour conséquence le fait d'ériger un bâtiment basé sur une technique inédite: la préfabrication standardisée des matériaux préfabriqués.

A de nombreuses reprises au cours de ses voyages, qui en 1852 l'avaient amené à faire le tour du pays pour obtenir le soutien de ses compatriotes, le futur Napoléon III avait déclaré que son intention était de faire de la France un grand état moderne, par le développement de l'industrie, le renouvellement du commerce, la création d'un système amélioré des moyens de communication, la transformation du cadre urbain, etc. Le bien-être que Napoléon III voulait procurer aux Français compensait pour lui la perte de la liberté que le régime impérial impliquait. Et, dans cette intention, il a rassemblé autour de lui une équipe d'hommes d'action et d'économistes, les frères Pereire, Michel Chevalier ou Talabot, tous plus ou moins adeptes du saint-simonisme. Les banquiers et les sociétés financières fournissaient les capitaux nécessaires pour cette grande entreprise de modernisation. Deux expositions universelles allaient offrir à l'Europe le spectacle du dynamisme économique de la France. En 1855, dans le Palais

O. Introducción

de l'Industrie, dont l'architecture contemporaine alliait le métal et la pierre, les exposants ont fait admirer aux visiteurs toutes les merveilles du machinisme. Douze ans plus tard, en 1867, pour la nouvelle Exposition Universelle, tous les souverains de l'Europe se sont donnés rendez-vous à Paris, qui est devenu l'auberge du monde entier. Le Champ de Mars a été à peine suffisant pour contenir l'immense bâtiment de 65.000 m² dans lequel avaient été réunis 52.000 exposants. Isbas russes, pagodes chinoises, tombeaux aztèques ou campements arabes ont fasciné les passionnés de l'exotisme, mais ce qui a le plus attiré l'attention des curieux a été la galerie des machines, dans laquelle ont été présentées plusieurs applications des découvertes scientifiques, électricité, air comprimé ou éclairage. La grande curiosité de la galerie des machines a été un nouveau métal, l'aluminium (Salles, C., 1985: 59-61).

L'extension de la serre au XIX^{ème} siècle mériterait l'attention des historiens de la vie privée. Le modèle en est multiple: jardin d'hiver, serre chaude abritant toute l'année des plantes exotiques, serre tempérée, héritière de l'orangerie, dans laquelle les végétaux passent la mauvaise saison à l'abri des grands froids. Longtemps réservée à l'aristocratie, les serres se multiplient en Angleterre, en Europe centrale, puis en France (Corbin, A., 1982: 320). Les conditions exigées par les spécialistes pour une serre privée, évoquées ici par Alain Corbin, rappellent celles de la serre de l'hôtel Saccard: on doit pouvoir s'y rendre sans s'exposer au froid, ou à la pluie. Simple étape de l'itinéraire parfumé prévu par les architectes, la serre débouche sur un jardin des fleurs. Elle prolonge la demeure, montre l'extension de la sphère du privé. En tout temps lieu de promenade, ce qui implique la présence des berceaux et qu'on y installe des bancs, la serre devient lieu de rencontres fortuites, de rendez-vous, d'aventures.

O. Introducción

Elle déjoue la surveillance qui se tisse dans l'espace domestique. Elle est échappatoire. En somme un lieu qui n'est pas sans danger et dont il importe de contrôler la morbidesse. La fermentation des végétaux, la putridité des terreaux risquent, si l'on n'y prend garde, d'en faire un dangereux marais. En 1868, le baron Ernouf écrit que c'est "aujourd'hui une annexe indispensable à tout jardin un peu important" (Corbin, A., opus cit.: 321). Mais, cette identification entre les conditions exigées par les spécialistes et les caractéristiques de la serre de l'hôtel Saccard s'accroît en parlant de l'accord établi, au moins en Europe centrale, à l'intérieur de la serre entre la femme et la fleur parfumée.

Une fois surmonté l'obstacle technique du chauffage, la véritable innovation pour la culture des plantes en serres est l'emploi du fer. La maniabilité de ce matériau va avoir une grande influence sur l'avenir des serres comme symbole d'appartenance à une classe sociale, mais également comme lieu de convivialité et de dépaysement, entre autres caractéristiques. La combinaison de compétences différentes et complémentaires (architectes, ingénieurs, botanistes, etc.) va créer un terreau favorable à la réalisation des serres.

Au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, il devient possible de classer les serres en trois grandes catégories: les serres horticoles pour la production, celles destinées à la célébration de certains événements, et celles du déploiement fastueux dans les jardins publics et les propriétés privées (Allain, Y.-M., opus cit.: 116). Cette dernière catégorie est celle qui nous intéresse, puisque la serre de l'hôtel Saccard appartient à celle-ci. Ici, à la recherche architecturale, s'associe une intentionnalité d'évocation des paysages tropicaux, de recherche du pittoresque, d'invitation au

O. Introducción

dépaysement. La mode de la serre envahit progressivement la France, en tant que complément dans les maisons des familles aisées. Celles-ci ont tendance à construire la serre à la suite d'une des salles de la maison, de plein pied avec un salon du rez-de-chaussée. La serre n'est pas seulement fonctionnelle pour abriter les plantes, elle devient un lieu privilégié des discussions mondaines. Cet espace, dans lequel on cherche la reproduction réduite d'une scène tropicale, devient aussi le domaine particulier et favori de la maîtresse de maison (Ibid.: 123-124).

Le jardin d'hiver fait une entrée fracassante dès 1850, auprès des familles de la moyenne et haute bourgeoisie. La Révolution industrielle n'a pas seulement favorisé le développement des techniques: elle a rendu certains rêves accessibles à un plus grand nombre d'individus. Attaché à la demeure, le jardin d'hiver est aménagé pour montrer les plantes tropicales nouvellement découvertes, plutôt que pour les cultiver. Lieu de réception, il prolonge généralement le salon duquel il se distingue, non seulement par sa structure d'acier, fer et verre, mais également par son mobilier. Des meubles et d'autres objets exotiques, importés d'Orient, tels que les sphinx et d'autres sculptures ainsi que des céramiques à motifs chinois, participent à l'atmosphère féerique recherchée (Vleeschouwer, O., 2000: 47). Lors de notre analyse du discours poétique dans les descriptions de la serre de l'hôtel Saccard (voir chapitre II de cette thèse), nous pourrions constater comment Zola s'est servi de tout un langage métaphorique pour évoquer une série d'objets dont l'image contribue à transporter l'esprit vers des ailleurs lointains: Sphinx de marbre noir, écrans chinois, gravures japonaises. La technique de l'inventaire des plantes exotiques, telles que Pandanus de Java, Bambou de l'Inde, Euphorbes d'Abyssinie, Coques du Levant, Hibiscus de la Chine, Palmiers ou

O. Introducci3n

Tanguin de Madagascar, comportait aussi une grande dose d'éléments littéraires à cause de l'évocation des régions lointaines et des voyages.

La serre joue, chez les familles du XIXème siècle un rôle d'évocation d'un ailleurs exotique. L'effet de jungle était réussi par une mise en scène exubérante. À cette mode calquée sur des images des Mille et une nuits, toute une série d'articles faisait écho. Après les recommandations de Loudon parues au début du siècle, Neumann, le directeur du Jardin Botanique de Paris, a donné en 1852 une description détaillée de la meilleure manière de concevoir les jardins d'hiver, afin de les rendre conformes à cet idéal d'exotisme si répandu. Il conseille, entre autres choses, de réaliser une mise en scène artistique qui fasse disparaître les structures tout en imitant le riche désordre d'une forêt vierge. Neumann prône une conception originale, copiée de ce qu'on peut observer dans la nature: colonnes qui reprendront les formes des palmiers, bassins, rien ne sera épargné pour satisfaire la soif d'ailleurs de l'amateur en quête de dépaysement (Vleeschouwer, O., opus cit.: 59).

La nature maîtrisée et contrôlée, qui symbolise les conquêtes et le pouvoir acquis par l'homme du XIXème siècle est la façon dont en France les groupes dominants envisagent celle-ci sous le Second Empire. La nature sauvage est désormais marquée par la présence humaine, qui lui donne une dimension à son échelle. La capacité d'introduire la nature n'importe où, de faire pousser les végétaux les plus exotiques et les plus sophistiqués, constitue une image forte qui exprime non seulement la maîtrise de la nature par l'homme, mais encore le mythe du progrès qui caractérise cette époque. Cette conception répond parfaitement aux principes positivistes, aux exigences et valeurs de la nouvelle classe bourgeoise qui prend son essor à cette

0. Introducción

époque et s'affirme désormais en tant que classe dominante. Il s'agit d'une société qui vit à l'enseigne du progrès et de ses conquêtes techniques, scientifiques, économiques. Elle érige en modèle la productivité et l'efficacité, d'après les principes économiques du capitalisme. Cette société urbaine trouve dans la ville, où tous ces caractères symboles de la modernité sont concentrés, son milieu spécifique (Limido, L., 2002: 50).

Cette économie du libre-échange va faire surgir une nouvelle nécessité : celle de l'exposition; on expose pour inciter à la consommation et faire ainsi marcher le commerce, pour alimenter le processus de production et participer ainsi au progrès social et à la civilisation. Cette volonté d'exposition constitue une caractéristique fondamentale de l'aménagement haussmannien. Il ne s'agit pas seulement de créer l'espace de l'usine et de la grande industrie, mais aussi celui de l'exposition des produits finis: la ville s'affirme ici comme vitrine de la modernité. La notion d'exposition s'applique à tous les éléments qui participent à l'aménagement urbain. De même que la marchandise est exposée dans les lieux du commerce, la société bourgeoise s'expose dans les espaces publics. Grands magasins et jardins publics font leur apparition en même temps sur la scène parisienne. Jusqu'alors réservés aux plus hautes classes sociales, les nouveaux jardins s'ouvrent sous le Second Empire à tout le monde; de la même façon les nouveaux temples du commerce que sont les grands magasins, sont créés pour accueillir la foule indistincte des citoyens. Jardins et grands magasins s'affirment comme les nouveaux lieux du luxe démocratisé, accessible au plus grand nombre grâce à la production mécanique et massive, grâce au développement industriel et au progrès technique. Il n'est plus nécessaire de

0. Introduction

démontrer son appartenance à une certaine classe sociale pour être admis dans les jardins. De la même façon dans les grands magasins il n'est plus obligatoire de se soumettre, comme au temps du vieux système de commerce, à la fastidieuse tractation marchande et à l'obligation morale d'acheter. La topographie est diaboliquement utilisée dans les nouveaux bâtiments du commerce, il faut diffracter les masses captées aux entrées, prolonger leur parcours, et accroître l'espace à travers un réseau de comptoirs agencés de façon à rompre toute symétrie, à exclure tout repère géométrique. Minutieusement orchestré et contrôlé, le chaos apparent des marchandises qui se donnent en spectacle, dispense des suggestions inattendues, suscite des tentations insoupçonnées, éveille les désirs. Ce qui semble être le résultat du hasard est en réalité calculé dans le moindre détail. Bien que l'objectif soit très différent, l'organisation des espaces et le tracé des parcours dans les jardins sont conçus avec la même volonté de mise en relief des objets. Les sensations provoquées par cette mise en scène sont le dépaysement, l'ivresse, une sorte d'état de rêve qui transforme la promenade en une expérience extraordinaire, théâtrale et fantastique, à laquelle la société s'abandonne volontiers. Ces sensations fortes permettent au visiteur de s'évader de la monotonie du quotidien, de la vie réelle et de ses problèmes. Parcours de rêve, cette promenade est en même temps cause de tentations et de transgressions coupables. Dans le cas des grands magasins la "réunion considérable de femmes d'où se dégagent des émanations, des odeurs qui excitent les sens" (Macé, G., 1887, citation par Limido, L., opus cit.: 58), renvoie à l'ivresse des sens provoquée par les végétaux dans la serre décrite par Zola dans *La Curée*. À la transgression sexuelle qui a lieu dans la serre, correspond celle des femmes qui, dans les grands magasins, ne peuvent se retenir de voler marchandises nouvelles des magasins, végétaux exotiques

0. Introduction

des jardins, pareillement exposés, provoquent ici le même type de réaction. Puisque tout est à vendre dans cette nouvelle société de consommation régie désormais par l'argent, tout doit être exposé, présenté de façon à provoquer le désir d'achat ou de jouissance de ces biens (Limido, L., opus cit.: 59-61).

Le jardin sert lui aussi d'espace d'exposition. Il contribue à faire remarquer non seulement les nouveautés horticoles symboles du progrès, mais aussi les nouveautés techniques, qui témoignent du modernisme de la société du Second Empire. De même que les grands magasins sont le règne du commerce et de l'industrie, les jardins sont le règne de la science horticole. Ils s'identifient avec les espaces d'exposition horticole. L'horticulture française sous le Second Empire connaît un très grand développement, grâce notamment à la découverte des plantes nouvelles et à une connaissance toujours plus étendue des végétaux. Désormais séparée de l'agriculture, et divisée elle-même en plusieurs branches, l'horticulture trouve dans les jardins un espace permanent d'exposition, au-delà des expositions temporaires. Les conquêtes horticoles concernant la culture d'agrément ou floriculture, qui consiste en la multiplication des fleurs et des végétaux, s'offrent ainsi et pendant toute l'année aux yeux du grand public. Des compositions sont donc réalisées pour donner de l'éclat à certains végétaux, notamment ceux qui témoignent le plus brillamment du développement de la science, expression ici du pouvoir de l'homme sur la nature. C'est la raison pour laquelle les espèces tropicales ont toujours une place privilégiée dans les jardins. Aux palmiers, éléments de base de la décoration exotique, s'ajoutent de nombreuses autres espèces. Ces végétaux issus d'un monde inconnu donc séduisant, et en même temps produits des nouvelles techniques européennes d'acclimatation,

0. Introducción

reflètent aussi les entreprises coloniales qui ont permis leur découverte. Le Second Empire poursuit une active politique d'expansion coloniale outre-mer. Tout un courant d'opinion, lié notamment au saint-simonisme, considère positivement l'extension des acquisitions territoriales qui permettent la création d'un empire colonial. La colonisation est perçue comme un moyen de valoriser des terres fertiles que la population locale aurait négligées. Cette conquête du sol est considérée comme un des aspects du progrès, au même titre que la machine ou le chemin de fer. Les plantes exotiques, transplantées et acclimatées, reflètent en même temps que le progrès, cette idée de mission civilisatrice, et contribuent à la formation d'un esprit colonial. L'exploitation des qualités esthétiques des espèces tropicales dans les jardins coïncide donc avec la mise en relief des principes politiques et sociaux qu'elles symbolisent. Ces espèces sont exposées isolément, ou bien associées à d'autres pour former des compositions végétales. Adoptant les règles de base de l'exposition, évitant ainsi toute forme de monotonie et de répétition, ces compositions présentent toujours un aspect riche et varié. Elles sont constituées de végétaux différents, juxtaposés et entrelacés de façon à séduire et à étonner, à satisfaire le plaisir des yeux; la combinaison des tailles et des couleurs est étudiée avec un soin particulier. Ces compositions exotiques se font l'écho de la multiplication des voyages et des récits des voyageurs, qui découvrent de nouveaux horizons, rendent compte de leurs impressions et prennent conscience de la diversité du monde (Ibid.: 61-64).

0. 4. METODOLOGÍA

El siglo XX tiene para la teoría literaria una importancia especial porque es el siglo de su reconocimiento como ciencia autónoma con estatuto científico propio. Los estudios literarios de esta época nacen en un amplio contexto de desarrollo de diferentes saberes humanísticos, y discurren paralelos a la constitución de la lingüística, la sociología, el psicoanálisis, la antropología, etc. Cada una de estas disciplinas ha influido en la teoría literaria, de manera que el constante sucederse de corrientes teóricas literarias ha obedecido muchas veces al predominio de algunas de esas ciencias en un momento dado del siglo XX. Por otro lado, es en este siglo cuando la teoría literaria obtiene su mayor desarrollo, por la ingente cantidad de textos dedicados a ella. El tematismo estructural, heredero de la crítica temática y del posestructuralismo, es para nosotros la culminación de ese proceso, razón que nos ha llevado a elegir este método para nuestros análisis del discurso poético y de la dinámica narrativa en *La Curée*.

De ahí que las páginas que vienen a continuación estén dedicadas a una aproximación a esta corriente, postulada por el profesor Javier del Prado, y seguida por el grupo investigador en Crítica Literaria del Departamento de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid. En un intento de superación, tanto del inmanentismo narratológico como de la transcendencia paradigmática, Javier del Prado se propone fundir los dos ejes (paradigmático y sintagmático) en el concepto de catálisis temática. Surge así para la crítica un nuevo espacio, el campo temático, en el que la descripción (inmanente al objeto descrito) y la interpretación (que trasciende al

O. Introducción

objeto) encuentran un espacio común. Había que organizar la lectura de los dos ejes, de forma que coincidieran en el punto central del campo temático, es decir, "en el momento en que la carga temática del eje paradigmático se convierte en función actancial del eje sintagmático" (Prado Biezma, Bravo Castillo, Picazo, 1994). A este método, Del Prado lo llamará tematismo estructural.

En el tematismo estructural nada se ha perdido de todas esas polémicas intelectuales sin las cuales no podría entenderse la teoría literaria de Occidente (fenomenología, psicoanálisis, marxismo, etc.), ni del constante sucederse de escuelas teóricas y corrientes de crítica literaria, desde las aportaciones de la crítica formalista y estructuralista, pasando por la narratología, hasta los presupuestos del tematismo.

0.4.1. El Tematismo

0.4.1.1. Antecedentes. Situación histórica

Para D. Bergez, el tema designa todo lo que en una obra es un indicio particularmente significativo de "l'être-au-monde" propio del escritor, y (como J. del Prado) se adhiere a la definición de tema aportada por J.-P. Richard: "un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde" (Richard, J.-P., 1963, citado por Bergez, D., opus cit.: 102). Después de dar una definición, J.-P. Richard se plantea la cuestión de la identificación del tema: el criterio más evidente sería la recurrencia de una palabra; pero el tema sobrepasa muchas veces la palabra, y el sentido de un mismo término puede cambiar de una expresión a otra. De ahí, que el indicio más seguro para identificar el tema sea, a juicio de Richard, "la valeur stratégique du thème, ou si l'on

0. Introducción

préfère, sa qualité topologique" (Ibídem). Este criterio es determinante, ya que una lectura temática tiende a crear una red de asociaciones significativas y recurrentes; no es la insistencia lo que da sentido, sino el conjunto de conexiones que la obra perfila. A partir de esta definición general, cada crítico orienta su lectura en función de sus propias intuiciones (prima la subjetividad), para elegir los temas que comenta.

Si bien la crítica temática es ideológicamente hija del romanticismo, la referencia a los *temas* en los estudios literarios es muy anterior. El tema es heredero de la antigua retórica, que concedía una gran importancia al *topos*, elemento de significación determinada en un texto dado. Pero fue necesario esperar a la llegada del comparatismo, a principios del S. XIX, para que la noción ganase importancia. El tema proporciona, por lo tanto, un elemento común de significación o de inspiración, que permite comparar, a partir de un mismo indicio, las obras de diferentes autores. A la hora de analizar los antecedentes del tematismo, hay que tener en cuenta dos elementos que fueron determinantes: la herencia romántica y la influencia de Proust. En cuanto a la primera, el romanticismo (básicamente alemán) desarrolla una teoría de la obra de arte que será retomada, más de un siglo más tarde, por la crítica temática — Grupo de Hiena—. La influencia del pensamiento alemán se reflejará también en la Escuela de Ginebra. Por todo esto, no es de extrañar que el periodo romántico sea el preferido por los temáticos, y que autores como Albert Béguin, Marcel Raymond, Georges Poulet, y Richard le dediquen algunos de sus estudios. Desde la perspectiva romántica, el arte tiene valor en tanto que generador de experiencia. Todos los críticos de inspiración temática coinciden en la idea de que la creación literaria es una experiencia doble, ya que concierne al lector y al escritor (Bergez, D., opus cit.: 87). En

O. Introducción

lo que respecta a la influencia de Proust, en *Contre Sainte-Beuve*, y en algunas partes de *À la Recherche du temps perdu*, este prolonga la herencia romántica, sentando las bases de la futura crítica temática, planteando que la obra conlleva una determinada percepción del mundo, que forma cuerpo con la materia de la que la obra está hecha. Su forma de leer las obras aporta la noción de tema que será utilizada por la crítica literaria a mediados del siglo XX: “[...] les grands littérateurs n’ont jamais fait qu’une seule oeuvre ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu’ils apportent au monde (...) Vous verrez dans Stendhal un certain sentiment de l’altitude se liant à la vie spirituelle: le lieu élevé où Julien Sorel est prisonnier, la tour au haut de laquelle est enfermé Fabrice, le clocher où l’abbé Blànès s’occupe d’astrologie et d’où Fabrice jette un beau coup d’oeuil” (Proust, M., opus cit.: 88).

0.4.1.2. Comportamiento de la crítica temática

El tematismo no tiene nada que ver con dogmas, no se desarrolla a partir de ningún cuerpo de doctrina, sino como una búsqueda a partir de una intuición central. La idea central del tematismo es que la literatura, más que con el saber está relacionada con la experiencia, y que esta experiencia es de tipo espiritual. George Poulet escribe a los 20 años: “La littérature me paraissait s’ouvrir à mon regard sous l’aspect d’une profusion de richesses spirituelles qui m’étaient généreusement octroyées” (Poulet, G., citado por Berger, D., opus cit.: 86). El estudio temático exige un fuerte grado de concentración de comentario: el crítico se mueve por la obra como en un espacio presentado simultáneamente ante sus ojos. Así, cada parte de la obra queda

0. Introducción

subordinada a la mirada englobadora, que la abarca desde el principio.

Para el tematismo la obra ha de ser entendida como totalidad: los críticos temáticos tienden a homogeneizar las lecturas que hacen de las obras; intentan desvelar la coherencia latente, extraer una serie de rasgos de parentesco secretos entre sus elementos dispersos. Lo que la crítica temática pierde a veces en cuanto a matices, debido a su ambición globalizadora, lo compensa, por la misma razón, gracias a la movilidad de su discurso sobre la obra. Las jerarquías que disponen los diferentes elementos (autor, contexto, proyecto, sentido, forma, etc.) son trastocadas en aras de una totalidad orgánica del texto (Bergez, D., opus cit.: 96-97). La obra es, por lo tanto, policéntrica para los temáticos; a la concepción piramidal clásica, la crítica temática opone la visión de una red en la que todo tiene sentido, e invita al lector a un recorrido analógico sin término previsible. Esta pauta recuerda a la seguida por Richard en sus análisis: la profundización en un determinado aspecto le lleva a dirigir su atención a otros nuevos aspectos que va descubriendo, siempre fiel a su táctica de hilar unas ideas con otras, de realizar un análisis en todas las direcciones. En este sentido, queremos destacar el gran hincapié que hace Richard en la naturaleza de la reflexión baudelaireana, que consiste en internarse en la profundidad de las cosas. A fuerza de ir al fondo de cada objeto, de querer encontrar siempre su origen, Baudelaire descubre la llamada de otro objeto, destinado, a su vez, a hundir sus raíces en otros, y así sucesivamente: "Progressant d'objet en objet, par enfoncements successifs, toujours elle [la rêverie] concentre une expérience afin d'y trouver enclose une autre expérience, [...]. Au fond de chaque objet possédé par le rêve elle découvre brusquement l'appel d'un autre objet, destiné à se creuser lui-même vers d'autres

O. Introducción

horizons" (Richard, J.-P., 1976: 102). Richard hace la siguiente lectura de esta reflexión de Baudelaire: la imaginación penetra hasta lo más íntimo del objeto, para hacer estallar esa intimidad y volverla a conectar con la totalidad del mundo. Se puede hablar, pues, de una ley de analogía universal. Richard la interpreta como una invitación a la imaginación para permanecer viajando a perpetuidad, a seguir, a través de una red de correspondencias, el trayecto de una significación única, que iría circulando y profundizando de objeto en objeto, para volver finalmente a su fuente originaria, pero llena de riqueza acumulada.

Todo este orden de cosas hace que la crítica temática establezca conexiones inéditas entre campos epistemológicos habitualmente separados. En el punto de partida de este trastocamiento está la convicción de que la obra es, ante todo, una aventura espiritual, que es el resultado de una experiencia que ningún saber positivo sabría tratar de modo exhaustivo: posición anti-intelectualista (otro punto de convergencia con Proust), que se traduce en un rechazo por la crítica de erudición (basada en un afán por acumular datos, y practicada por historiadores de la literatura que, en lugar de centrar su atención en las obras literarias, atendían a múltiples aspectos colindantes con el fenómeno literario: la vida de los autores, la psicología, etc.). En este sentido, Bergez evoca la afirmación hecha por J. Starobinski, en *La Relation critique*, según la cual el crítico comienza "à partir de plus bas —c'est-à-dire d'un parfait non savoir, d'une complète ignorance— afin d'accéder à une compréhension plus vaste" (Starobinski, J., citado por Bergez, D., opus cit.: 98).

0. Introducción

0.4.1.3. Importancia de la palabra en el tematismo

Como afirma Jean-Jacques Wunenburger, lo poético no es tanto una propiedad de las cosas como del lenguaje y las imágenes, siendo el soñador quien hace el mundo poético y no el mundo poético en sí el que hace al soñador. Es gracias al acto de escritura, que acoge las imágenes en el mundo de las palabras como el soñador puede expresarse verdaderamente. Al hablar de toponálisis, en el capítulo dedicado a la casa de su libro *La poética del espacio*, Bachelard hace la siguiente reflexión, que viene a corroborar su tesis, ya expuesta en *La Poétique de la rêverie*, de que el poeta pone palabras a los sentimientos del lector: "Esos valores de albergue son tan sencillos, se hallan tan profundamente enraizados en el inconsciente que se les vuelve a encontrar más bien por una simple evocación, que por la una descripción minuciosa. Entonces el matiz revela el color. La palabra de un poeta, porque da en el blanco, conmueve los estratos profundos de nuestro ser" (Bachelard, G., opus cit.: 34).

En el capítulo *Rêveries sur la rêverie*, de *La Poétique de la rêverie*, Bachelard realiza una original e interesante disertación sobre la formación del género femenino de las palabras. Comienza manifestando su queja por la ineficacia de la gramática para resolver esta cuestión: "une simple désinence grammaticale, quelque e muet ajouté à un nom [...] ne m'a jamais suffi, dans la méditation de mon dictionnaire, à me donner les grands songes de la féminité. Il fallait que je sente le mot féminisé de part en part, doué d'un féminin irrévocable" (Bachelard, G., 1968: 28). En este análisis Bachelard invita a reflexionar sobre una serie de aspectos, como lo perturbador que puede resultar, al cambiar de un idioma a otro, vivir la experiencia de una feminidad perdida, o de una feminidad inverosímil. En este sentido plantea el ejemplo de ciertos textos

O. Introducción

cósmicos en alemán, en los que intervienen el sol y la luna (que en alemán son de género femenino y masculino respectivamente). Esta enorme inversión de géneros con respecto al idioma de Bachelard, dificulta la ensoñación, teniendo en cuenta además, que las reglas gramaticales obligan a feminizar y masculinizar respectivamente a los adjetivos que los acompañan. O, por el contrario, puede resultar extremadamente bello conquistar un femenino cuando se cambia de un idioma a otro. Para ilustrar este supuesto, Bachelard refiere el caso de una poesía de Heinrich Heine, sobre la ensoñación de un pino solitario en medio de la nieve, en una llanura del Norte: “Le sapin rêve d’un Palmier qui, là-bas, dans l’Orient lointain se désolle solitaire et taciturne sur la pente d’un rocher brûlant” (Ibídem: 28-29). En esta ocasión se gana una feminidad, porque “palmera” es una palabra femenina en alemán: “Chez l’arbre droit et vigoureux sous la glace, que de rêves alors vers l’arbre féminin, ouvert en toutes ses palmes, attentif à toutes les brises! Quant à moi, en mettant au féminin cet être de la palmeraie, j’ai des rêves infinis. [...] Une telle exubérance de palmes vertes sortir du corset écailleux d’un tronc rude” (Ibídem: 29). En tercer lugar, Bachelard llama la atención sobre la gracia que en poesía puede aportar una palabra femenina a otra masculina. Para ello, evoca un pasaje de *Renée Mauperin*, ambientado en un jardín, en el que se ha plantado un rosal que trepa por el tronco de un pino, lo que sugiere la idea de matrimonio entre la rosa y el pino. Bachelard no se conforma con la respuesta esgrimida por los lingüistas para saldar el problema de la inversión de los géneros al pasar de un idioma a otro, atribuyéndoselo al azar. Para él, está claro que la respuesta no se puede buscar en razones razonables, sino que, más bien, habría que orientar la búsqueda por la senda de lo onírico. En nuestra cultura occidental, las palabras han

0. Introducción

sido definidas y redefinidas tantas veces, y clasificadas con tanta precisión en los diccionarios, para convertirlas en instrumentos eficaces de nuestro pensamiento, que han perdido su poder onírico interno. Cita varios ejemplos de autores que han buscado dicho onirismo en las palabras y sus géneros —como Schelling, Proudhon o Georges Sand— para constatar que todos aquellos textos en los que se privilegia un género gramatical, o en los que se ha buscado el equilibrio entre lo femenino y lo masculino, pierden parte de su encanto si se los traduce a un idioma "asexuado", puesto que, cualquier tema o aspecto, ya sea motivo de atracción o de rechazo, es precisado o acentuado por los matices del femenino o del masculino. Finalmente, Bachelard nos comenta su caso particular, cómo vive él la cuestión del género de las palabras: "Quant à moi, [...], j'aime à faire le petit menage de mes mots familiers. [...]. Qui de l'huis ou de la porte ferme mieux le logis? Que de nuances "psychologiques" entre l'huis rébarbatif et la porte accueillante. [...] dans des rêveries sans fin, j'excite les valeurs matrimoniales de mon vocabulaire. [...] Toutes mes rêveries se dualisent. Tous les mots, qu'ils touchent les choses, le monde, les sentiments, les monstres s'en vont l'un cherchant sa compagne, [...]: la glace et le miroir, la montre fidèle et le chronomètre exact, la feuille de l'arbre et la feuille du livre, le bois et la forêt, la nuée et le nuage, la vouivre et le dragon, le luth et la lyre, les pleurs et les larmes" (Ibídem: 40). Elizabeth Vejarano retoma esta idea de Bachelard de que el poeta necesita de las herramientas del alquimista para hacer experimentos con las palabras, como reza este fragmento de Octavio Paz: "Llevado por el entusiasmo de los experimentos, abro en canal a una, saco los ojos a otra, corto las piernas, agrego brazos, picos, cuernos (...) A la palabra torre le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra odio la alimento con basuras

O. Introducción

durante años (...) Mato de hambre al amor para que devore lo que encuentre" (Paz, O., 1949, citado por Vejarano, E., opus cit.: 77). Elizabeth Vejarano también sigue a Bachelard cuando muestra su punto de rebeldía ante la pérdida del valor onírico de las palabras en aras de la precisión: "Desde sus primeros años, al hombre y a la mujer se les enseña a nombrar: nunca un pájaro podrá ser viento o luz, pues tiene alas y pico, y tampoco es pájaro que vuela como la piedra en los ríos. Solidificados, los nombres en las cosas han sido atrapados por las jaulas del que nombra" (Vejarano, E., opus cit.: 63). La ensoñación de palabras es algo totalmente vetado en las materias que se inscriben en el ámbito del conocimiento científico, de ahí la afirmación de Bachelard de que deberían organizarse dos vocabularios para estudiar, uno el saber, el otro la poesía. Sin embargo, apunta Elizabeth Vejarano que existen unos seres que sí se permiten la licencia de nombrar y desnombrar las cosas: los poetas. "[El poeta] sin cesar retorna a ese lecho natal y maternal, donde la naturaleza de las cosas no había caído tras la gramática y la sintaxis" (Ibídem: 64).

0.4.1.4. Acto de escritura, importancia del yo-autor

La idea de una plasticidad dinámica del yo-autor es compartida por la mayoría de los críticos temáticos. Así, Richard cita en *L'Univers imaginaire de Mallarmé* la frase de este poeta "Devant le papier, l'artiste se fait". La crítica temática busca un punto de conciliación en este sentido, rechazando tanto la concepción clásica del escritor totalmente dueño de su proyecto, como la concepción procedente del psicoanálisis que remite la obra a una interioridad psíquica anterior a esta. El tematismo no olvida

0. Introducción

ni este dominio, ni esa parte inconsciente, pero relaciona la verdad de la obra con una consciencia dinámica que se está haciendo. Puesto que la obra tiene al mismo tiempo la función de creación y de descubrimiento del yo, el tematismo concede una atención especial al acto de conciencia del escritor.

La importancia del yo autor ha sido ampliamente puesta de manifiesto por el tematismo, en su confluencia con la fenomenología y con el existencialismo. Javier del Prado denuncia cómo durante años la semiótica positivista, afanada en primar la función del lector, ha minimizado la del autor del texto. Propone restituir al autor al lugar que le pertenece y aceptar que el papel del lector, pese a ser esencial, es el de receptor. Esto implica, sobre todo, tener en cuenta la intencionalidad del yo que escribe frente al acto de escritura, tanto en el punto de partida (escritos teóricos, esbozos, etc.), como en el punto de llegada (metadiscurso de prólogos escritos a posteriori).

0.4.2. El tematismo estructural

0.4.2.1. Qué lo diferencia del tematismo generalizado

Mientras que el tematismo estructural parte del convencimiento de que los ejes paradigmático y sintagmático tienen una profunda relación entre sí, la crítica temática tradicional compartía con la crítica estructuralista, la convicción de que era imposible estudiar los dos ejes de un texto en un mismo análisis crítico: o se hacía un análisis temático del paradigma, o se hacía un análisis formalista de la estructura sintagmática. Así, la focalización de temas ha dado lugar al tematismo mítico, tematismo ontológico

0. Introducción

y existencial, tematismo psicoanalítico, tematismo ideológico y social, etc.; mientras que la focalización del eje sintagmático ha dado lugar a la narratología moderna.

Para Javier del Prado "La consideración del eje paradigmático por Greimas, fijada en su teoría de los niveles isotópicos, que tan acertadamente definen y describen al texto como un espesor de referencias y de significados, no se resuelve, metodológicamente, sin embargo, en el estudio de un devenir sintagmático, sino que se agota en ella misma" (Prado Biezma, J., 2000: 300). Por su parte, Jakobson, ya se había anticipado a la idea de que "toda interpretación debía arrancar de la puesta en marcha al mismo tiempo de los mecanismos paradigmáticos y sintagmáticos en un texto, en una especie de vaivén que nos lleva de los diferentes niveles del espesor textual a la horizontalidad de su devenir sintagmático. [...]. La intuición del gran teórico no ha quedado plasmada, sin embargo, en ninguna propuesta metodológica capaz de integrar las dos focalizaciones principales del acto de lectura: la que se contenta con interpretar un texto como campo en barbecho de temas y de imágenes y la que se limita a describir la trama formal de una estructura, en la que dichos temas e imágenes tenían difícil cabida" (Ibídem: 300-301).

La crítica temática tradicional ha analizado la obra literaria "como un cuerpo fijo, estable, redundante en sus temas y obsesiones —eje paradigmático—, ajeno a la dinámica sintagmática propia de todo texto" (Prado Biezma, et al., 1994: 306); contempla la ensoñación de un tema desde los niveles arqueológicos que lo fundamentan, a los niveles que le dan una proyección histórica, uniendo ambos niveles mediante la estructuración metafórica. En contraposición a esto, el tematismo estructural enlaza (no yuxtapone) el eje paradigmático —de la redundancia simbólica— con el sintagmático —del devenir del texto—. Ello es posible cuando se

0. Introducción

puede ver cómo un elemento del campo temático se convierte en la fuerza que mueve al héroe; cuando el tema se convierte en fuerza actancial, a través de la catálisis temática del héroe.

Al referirse a la imprescindibilidad de que los ejes paradigmático y sintagmático queden perfectamente conjugados en la lectura interpretativa de una novela, Javier del Prado hace siempre especial hincapié en una serie de principios fundamentales, como que "la esencia de una narración [...] es una diacronía sintagmática, una progresión temporal a lo largo de la cual se desarrolla una estructuración actancial con clara voluntad referencial a los acontecimientos reales o posibles que se dan o podrían darse en *la Historia*" (Prado Biezma, J., 1993: 97); o que en esa perfecta armonización de estos dos ejes, a la que tiende el tematismo estructural, no hay que olvidar que "una novela, para ser novela, tiene que ser capaz de proyectar, en cada momento, los elementos del eje paradigmático sobre el eje del sintagma. De no ser así, tendremos que seguir hablando de tematismo —psicoanalítico, mítico u ontológico—, pero no de tematismo estructural" (Ibídem: 97). J. del Prado ilustra esta reflexión con algunos ejemplos, como el de "Fortunata y Jacinta", que nace como novela de la proyección del eje paradigmático de la ensoñación de la fecundidad sobre el sintagma, que va creando una historia a partir del apremiante deseo de Jacinta de convertirse en madre; o el de *Rojo y negro*, donde el eje paradigmático de la acumulación de elementos del héroe mítico se proyecta sobre el eje sintagmático del héroe revolucionario del siglo XIX. J. del Prado coincide en este planteamiento con Michel Collot, para quien el trabajo propiamente crítico comienza cuando las virtualidades semánticas del eje paradigmático son efectivamente actualizadas en la obra. "Si el tematismo estructural se construye en la confluencia de los dos ejes, esta confluencia tiene su resolución, y

0. Introducción

en eso se distingue de un tematismo cualquiera, en el sintagma que impone la naturaleza diacrónica de la escritura, y de la vida" (Ibídem: 98).

El tematismo estructural postulado por Javier Del Prado es, por definición, incompatible con la concepción jakobsoniana de la función poética como autotélica y a-referencial: a diferencia de las otras cuatro funciones definidas por Jakobson (referencial, expresiva, conativa y fáctica), la función poética y la función metalingüística son consideradas como referida la una "a su propio contexto inmanente, y la otra al código del que ha nacido" (ibídem: 100). Incluso admitiendo la afirmación del lingüista ruso, de que la palabra poética no era el simple sustituto del objeto nombrado, sino algo con realidad propia, para J. del Prado esta última afirmación no es excluyente con la dimensión sintagmática ni con la referencial. Haciendo una reformulación del esquema jakobsoniano de las funciones lingüísticas, J. del Prado "establece una relación insoslayable entre el referente y el mensaje, pues — si la conciencia es siempre conciencia de algo— el mensaje, como conciencia hablada también es mensaje *de algo*" (Ibídem: 138). En esta reformulación hay un eje paradigmático que "de la realidad me lleva, a través de una operación mental, formulada lingüísticamente, hacia la inserción de dicha realidad en un código o viceversa, hacia la inserción de un código a través de una formulación lingüística, *que es una formulación referencial*, en la realidad. Lo que evita cualquier intento de hacer caer en una perspectiva autotélica toda manifestación del acto de lenguaje" (Ibídem). Este tránsito a lo largo del eje paradigmático se resuelve en el eje sintagmático del acto de escritura: "si tengo que designar un nuevo referente [...] y, a través de su formulación, hacer vislumbrar al lector la existencia de una nueva realidad, solo podré hacerlo en esa operación [...], de un conjunto de palabras arbitrarias (que eso son en

O. Introducción

algunos casos, perdida la etimología, las palabras del diccionario), con las alianzas secretas de mi poética construyo una palabra que deja de ser arbitraria y se convierte en *necesaria* para decir aquello que quiere decir y que sólo ella puede decir" (Ibídem: 138-139).

Para aclarar mejor el paso del tematismo generalizado al tematismo estructural, partamos de la definición de J. Del Prado de materia narrativa como "todos los elementos —anecdóticos, ideológicos, simbólicos, metadiscursivos— que contribuyen a darle un cuerpo substancial a la novela [...] procedan de donde procedan: experiencia personal del autor [...], historia y estructura social, fuentes antropológicas —mitos, símbolos, arquetipos—, datos tomados de lecturas y del conocimiento de las demás artes, etc." (Prado Biezma, J., 2000: 99). Recordemos cómo abordaba J. Del Prado estas cuestiones en *Cómo se analiza una novela*: llamaba Realidad simbólica R2, a la reelaboración personal de la realidad R1, llevada a cabo por la conciencia y el inconsciente, gracias a la percepción, el razonamiento y la simbolización de todos esos elementos que contribuyen a darle cuerpo a la novela, y Realidad textual R3, al resultado de la confrontación entre R2 y los condicionantes de la escritura (arquetípicos, temáticos, formales y lingüísticos). Teniendo en cuenta todo esto, J. Del Prado se refería a la lectura interpretativa como un intento de aprehender en el texto:

- 1) Por un lado, la emergencia de R2, es decir, de esa reelaboración del escritor, partiendo de lo que Richard "llama *universo imaginario, paisaje interior, geografía mágica...* de cada autor" (Ibídem, cursivas del autor), y que Del Prado define como "elementos procedentes del Cosmos y de la Historia;
- 2) Y, por otro lado, la emergencia de R1 (la realidad), "que nunca captamos como un *en sí*, sino como una acumulación de interpretaciones acumuladas por los hombres [...] a lo largo de los diferentes

O. Introducción

momentos culturales, y las ruinas que nos quedan de aquéllas" (Ibídem). Esta división que Del Prado hacía entre lectura interpretativa con referente en R1 y R2 ofrecía, según él mismo apunta, dos perspectivas: la interpretación con referente en R1 (la realidad), que es racional y colectiva, y la interpretación con referente en R2 es personal y simbólica. Sin embargo, en el modelo de análisis planteado en *Cómo se analiza una novela*, sólo se recuperaba el eje sintagmático (progresión en temporalidad de una aventura en la que una estructura actancial se resuelve) en el apartado de la interpretación del conflicto (es el conflicto, a la búsqueda de una solución, lo que da lugar a la dinámica del texto, la cual genera el texto como relato), mientras que los demás aspectos del análisis "insistían en la construcción de estructuras [...] ligadas a modelos paradigmáticos —sociológicos o simbólicos—, relativos al estructuralismo genético marxista o la crítica ontológica temática, que eran los puntos ideológicos de referencia del modelo. Ello nos llevaba a insistir en exceso en la oposición o en la relación existente entre la mimesis y la diégesis en el texto" (Ibídem: 100). Es decir, la mimesis era relacionada con una voluntad realista, mientras que la diégesis era relacionada con una voluntad simbólica e imaginaria. En el modelo ofrecido en *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, J. Del Prado engloba estos grados de la voluntad de aprehensión de la realidad, dentro de la visión temático-estructural. En este nuevo modelo, plantea un análisis global de la materia narrativa: "en *el espesor paradigmático* que acumula hechos, personas, símbolos y metáforas en torno a un mismo tema y en el devenir sintagmático de este espesor, que organiza y resuelve los conflictos de ese tema en una historia" (Ibídem: 101). La conclusión a la que J. Del Prado pretende llegar al resaltar la diferencia entre estos dos modelos es evidenciar que "la novela,

0. Introducción

organización sintagmática de un haz de temas y de conflictos, debe ser leída siempre desde el resultado último de su configuración temporal, histórica" (Ibidem: 102). Aquí reside la diferencia fundamental entre tematismo generalizado y tematismo estructural: "*Negarle a la novela su especificidad, que es la de ser historia* [significa reducirla] a un conjunto de elementos temáticos que podemos encontrar, si los privamos de su devenir sintagmático, en cualquier otro texto [...] o en cualquier otra manifestación cultural; [significa también] negar la naturaleza específica de la literatura; reducirla a sociología, antropología, psicología, etc. El análisis temático simple [...] desligado de la inserción de éste en una estructura sintagmática, conlleva siempre el riesgo de acabar en una taxonomía muerta de conceptos, símbolos y metáforas, a las que abusivamente, llamaremos paisaje imaginario de un autor [...], cuando se trata sólo de una naturaleza muerta. [Significa] *negarle la capacidad de composición al creador, es decir, su libertad para darle una solución, un devenir, a esas estructuras, instalando el hecho literario en el paradigma, en lo preestablecido* — estructuras antropológicas, históricas, psicológicas; [significa] primar la estructura sobre la historia [...]; primar, en definitiva, la proyección (como repetición especular de lo ya existente) frente al proyecto" (Ibidem).

0.4.2.2. En qué consiste el tematismo estructural

Partiendo de una formación crítica de tipo temático y existencialista, a la que se incorpora más adelante el método estructuralista que ofrecían los años sesenta, J. Del Prado llega al convencimiento de que, previamente a la interpretación literaria, es necesario haber analizado minuciosamente todos los niveles y momentos estructurales del texto. Consiguientemente, el objetivo prioritario a la hora de analizar

0. Introducción

una novela es el de la fusión en un mismo acto crítico de los ejes paradigmático y sintagmático, en un trayecto que va del paradigma al sintagma: se trata de ver cómo se opera el paso de los elementos temáticos constitutivos de un texto (visión del mundo ensoñada y razonada, con sus herencias pretextuales, culturales o míticas) a una estructura lingüística. Pero para ejecutar el paso definitivo del tematismo generalizado al tematismo estructural, falta definir el punto de confluencia en el que el eje paradigmático de una ensoñación del mundo y sus temas se actualizan (y resuelven en positivo o en negativo) en progresión textual. En este sentido, Javier del Prado dice haber encontrado una gran ayuda en los estudios sintagmáticos de Greimas (*Semántica estructural*), sobre las fuerzas actanciales en los mitos, "cuando intenta definir la carga, psicoanalítica y simbólica a la vez, que configura los deseos o carencias que mueven a los héroes" (Ibíd.: 301), lo que define como "l'investissement thématique", concepto que J. Del Prado adapta, pasando a denominarlo "catálisis temática del héroe". Esta, "asentada siempre en las fuerzas primarias [...] (sexo, amor, pulsión de muerte, pulsión de irrealidad, voluntad de poder, voluntad de trascendencia, etc.) [...] es la matriz y el vector que provoca, y a veces resuelve, el conflicto de una estructura actancial de base, y nos lleva, por los vericuetos de la acción, hacia una estructura actancial final; [...] *salva* una historia que, sin ella, quedaría reducida al desarrollo anecdótico" (Ibíd.: 302).

Asimismo, fue esencial para el tematismo estructural la aportación por parte de J.-P. Richard de los estudios sobre el paradigma, con su definición de *tema*, con una serie de salvedades por parte de J. del Prado: "Lo que J.P. Richard llamaba tema no es sino *la bisagra textual dinámica que, por un lado, religa el texto a una arqueología mítica de arquetipos y mitos, y, por otro, a los conceptos claves de la doxa de un momento*

O. Introducción

histórico preciso [...]. Esta proyección hacia arriba del tema, en función de las instancias del super yo constituidas en doxa cultural e ideológica, y esa proyección hacia abajo, en función de las instancias del preconscious, ligadas por el inconsciente colectivo a la arqueología mítica, nos permiten, a su vez [arrojar luz sobre el concepto] de *tema* y de su derivado, *tematismo*" (Ibídem: 302). Lo que sucede es que la definición que ofrece Richard de *tema* —principio concreto de organización en torno al cual un mundo tiende a desplegarse— se queda incompleta, ya que para que ese principio concreto se ponga en marcha y actúe como catalizador (de la ensoñación, de la producción semántica y de la invención ficcional), es necesario un incidente biográfico, un conflicto. De esta reflexión surge la definición de *tema* de J. del Prado, de la que extraemos lo que nos parece más destacable: "cristalización textual, en el lenguaje analógico, de algún elemento o etapa de la relación del yo con la realidad [...], motivada por algún incidente existencial [...] cuya materia semántica se conforma textualmente en la elección hecha por la consciencia/inconsciencia del escritor entre las múltiples ofertas de la arqueología mítica heredada..." (Ibídem: 304).

Puesto que el tematismo estructural consiste en organizar la lectura de los dos ejes para hacerlos coincidir en el punto central del *campo temático*, en el momento en el que la carga temática del eje paradigmático se convierte en función actancial del eje sintagmático, se hace imprescindible detenerse en la definición y descripción que Javier Del Prado ofrece de cada uno de estos dos ejes, en su artículo *Ensayo de lectura temático-estructural* (Prado Biezma, J., 1995: 181-197):

- A) Eje paradigmático: espesor de, al menos, seis niveles, portadores todos de la carga temática:

0. Introducción

1. Decorado mítico, con su redundancia simbólica.
2. Metadiscurso, con su redundancia conceptual.
3. Proceso enunciativo, con su redundancia pulsional.
4. Temas materiales, con su redundancia metafórica.
5. Descripción espacial, con su redundancia metonímica.
6. Intertextualidad, con su redundancia cultural.

Todos estos niveles del eje paradigmático, que se detectan claramente a través de la lectura del texto, son intratextuales pero tienen, a su vez, un equivalente extratextual. Hay que poner en relación, por tanto, los niveles del plano intratextual con los del extratextual, para ver la deriva que el texto ha producido con respecto a este último: el decorado mítico con la arqueología mítica que lo sustenta; los temas materiales de la ensoñación y el proceso enunciativo con la infraestructura psicosensorial del yo que elige unas formas (en vez de otras) para recrearse en la escritura; la descripción espacial con el cosmos; la intertextualidad y el metadiscurso, con el architexto y la doxa respectivamente.

B) El eje sintagmático estaría conformado, a su vez, por el proceso de estructuración textual, en dos niveles: el de la anécdota, leído como una estructuración actancial; y el de la lengua, leído como una estructuración semántica.

A continuación, y para finalizar este apartado dedicado a la metodología, nos referiremos a un aspecto insoslayable de la concepción del tematismo estructural en Javier del Prado: la inserción del concepto de mito en este método de análisis. Como Richard (quien manifiesta no estar interesado en la procedencia de los mitos, sino en la recuperación que de estos se hace desde el presente: el por qué, el cómo y el para

O. Introducción

qué se realiza esta recuperación), también J. del Prado piensa que es esa inserción del mito como función textual la que interesa a un temático, a diferencia de lo que piensa Durand, para quien "el mito es un absoluto que tiene una permanencia, con un valor en sí, que trasciende las circunstancias de donde esté" (Brado Biezma, J., 2008: 25-38). En este sentido, lo que interesa no es señalar que un mito determinado está presente en un texto literario, sino buscar el por qué, "y decir el por qué es reducir el mito, por un lado, a su categoría de elemento textual, por consiguiente, funcional, y por otro, darle un soporte interpretativo, hermenéutico, histórico, existencial o social a ese mito. [...] Traducir el mito a función textual, a racionalidad histórica" (Ibidem). J. Del Prado, recordando el consejo que le había dado J.-P. Richard: "Toma un símbolo, ve cómo se desarrolla y analiza cómo se prolonga en otros símbolos, hasta construir una cadena en deriva", aplica ya este tipo de análisis a *San Julián el Hospitalario*, en su argumentación sobre el mito de Narciso (negación del mito de Edipo; subversión del mito de Narciso y del de Edipo; mito de San Cristóbal). Pero donde aborda la cuestión de forma más exhaustiva es en otros dos artículos: *Du mythe à l'archéologie mythique* (1995) y *Tematismo estructural* (2008).

En *Du mythe à l'archéologie mythique*, J. del Prado enfoca su teoría del tematismo estructural desde el punto de vista de esa necesidad de incorporar el elemento mítico, en su condición de elemento textual. Esto remite al concepto, desarrollado por Lévi-Strauss, de bricolaje antropológico. De ahí que J. del Prado hable de "arqueología mítica" y no simplemente "mito", porque la arqueología mítica nos sitúa frente a elementos que han llegado hasta nosotros fragmentados en pedazos, que han perdido la función para la que habían sido creados, y los lazos que los unían para formar un conjunto. Traduciendo esto a términos literarios, se trata de defender la organización

O. Introducción

sin tagmática (es decir, temporal y actualizada) del texto, frente a las estructuras paradigmáticas atemporales, con valor universal de mito. Hace hincapié en cómo la noción de mitologema, introducida por Durand, plantea la razón de ser de un mito, pero del Prado piensa que hay que plantearse además el motivo de la posible desaparición de ese mito, cuando un mitologema ha dejado de tener razón de ser. De la misma manera que se debe relativizar la noción de arquetipo, puesto que la función de este puede cambiar cuando cambia su carga simbólica, lo mismo sucede con la noción de mitologema: hay que sacarla de su sacralidad, para entender que ciertos mitologemas pueden desaparecer a medida que se producen nuevas situaciones en la Historia. Se trata de pasar de una visión esencialista, preexistente a la temporalidad de los problemas tratados en los textos, a una visión existencialista. En este sentido, J. Del Prado admira la capacidad de Lévi-Strauss de relativizar el campo mítico, ya que para este antropólogo los mitos no tienen un valor intrínseco, sino que dependen del lugar donde se encuentren en una estructura. Así, pueden tomar un valor diferente, incluso contradictorio, si los introducimos en otra estructura: “Les termes n’ont jamais de signification intrinsèque; leur signification est *de position*, fonction de l’histoire et du contexte culturel d’une part, et d’autre part de la structure du système où ils sont appelés à figurer” (Lévi-Strauss, C., 1962, citado por Prado Biezma, J., 1995: 137). De todo esto deducimos que el valor de los mitos no es esencial, sino contextual. Su actualización no es antropológica sino histórica (el significado último de los elementos míticos no les pertenece a ellos, sino que depende, por un lado, de la estructura en su conjunto y, por otro, del momento histórico). Por lo tanto, la extrapolación de un elemento mítico sin asignarle un papel nuevo en otro sistema puede resultar anacrónica, o simplemente cosmética. Si las estructuras cambian, y en ese cambio

0. Introducción

engendran una evolución, es gracias al surgimiento de ciertos incidentes que vienen a perturbar el orden establecido. Sin estos incidentes, una estructura determinada sería eterna. Si el incidente es tan fuerte que hace tambalearse los elementos esenciales de una estructura, esta puede ser destruida. Si el incidente no es tan fuerte, puede engendrar un cierto movimiento, una cierta reorganización, que de lugar a una nueva estructura. Considerando que todo texto puede ser organizado en relación a un eje paradigmático y un eje sintagmático, podemos imaginar que la conexión de los dos ejes está determinada por la existencia del incidente. El eje paradigmático es de naturaleza arqueológica, pretextual, compuesto de restos de estructuras míticas o culturales. El eje sintagmático es de naturaleza histórica, es aquel en el que los restos disponibles del eje paradigmático han cobrado cuerpo, de forma organizada y siguiendo esquemas temáticos y formales de composición. El incidente es el provocador del conflicto, el que pone el texto en movimiento en busca de una nueva estructura, es el que sustantiviza en historia y en sentido lo que no era más que arqueología.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

1. DESCRIPTION PHYSIQUE DE LA SERRE DE L'HÔTEL SACCARD

1.0. Introduction

Dans cette section nous nous proposons de présenter la serre de l'hôtel Saccard du point de vue physique et taxonomique, toujours dans la mesure où cela nous aidera à comprendre, dans les chapitres suivants, la description de celle-ci du point de vue symbolique, ainsi que le développement actantiel du roman qui en résulte.

Le jardin, nous le savons déjà, occupe une place prééminente dans la vie de Zola. Dans *La Curée*, le jardin choisi a été une serre chaude qui, plus qu'un simple décor, se révèle intervenir comme un vrai actant dans l'intrigue. Pour concevoir cet endroit, l'auteur s'est inspiré des serres du Jardin des Plantes. Or, il n'aurait jamais pu avoir l'inspiration d'une serre chaude ayant les caractéristiques techniques de celle évoquée dans *La Curée*, avec cette chaleur humide qui favorise la luxuriance tropicale; avec cette impression de surchauffe interne, intensifiée par le froid extérieur, soulignant ainsi l'idée d'opposition que nous développerons dans le chapitre III; et avec ces pénétrantes odeurs de sève et de vanille, si n'étaient pas apparus les progrès techniques qui ont aidé les horticulteurs européens dans leur adaptation aux nouveaux besoins botaniques.

En effet, comme l'indique Yves-Marie Allain, à partir des années 1820, la maîtrise du fer, de la fonte et du verre, révolutionne les possibilités de construction des serres et, par conséquent, leurs dimensions. La mise au point des nouvelles techniques de chauffage permet également d'obtenir des températures régulières.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

La production de fer et de fonte de qualité, la réalisation de verre étiré, peu épais, lumineux et de plusieurs dizaines de centimètres de long et de large, la maîtrise de la température grâce au chauffage par circulation de vapeur ou d'eau chaude dans un réseau de tuyaux métalliques, chauffage par thermosiphon, révolutionnent les serres (Allain, Y-M. et Christiany, J., 2010: 100).

En raison de tout cela, nous ne nous bornerons pas dans notre présentation des composants de cette serre, aux qualités esthétiques des espèces tropicales, ainsi qu'aux autres éléments ornementaux, tels que le sphinx, le bassin ou l'aquarium, mais nous mentionnerons aussi, des conquêtes techniques opérées dans le domaine du fer, de la fonte, du vitrage ou du chauffage, sans lesquelles, nous le répétons, la serre de l'hôtel Saccard n'aurait jamais pu être conçue. Par ailleurs, puisque dans notre présentation des caractéristiques physiques de cette serre, nous ne prétendons que la meilleure compréhension de l'analyse symbolique et actantielle, dont il sera question dans les chapitres suivants, nous trouvons qu'il serait erroné de négliger des aspects comme la chaleur ou l'élément aquatique.

Le sujet de la chaleur dans ce chapitre, nous amènera plus tard à celui du feu, facteur clé dans l'atmosphère chaude et malsaine qu'on respire dans cette serre. De même, le feu est métaphorique des carences affectives de Renée, ainsi que de la monstruosité de l'inceste entre Renée et Maxime. Cet "amour immense, [ce] besoin de volupté [...] où bouillait la sève ardente des tropiques" n'aurait pu atteindre son paroxysme nulle part ailleurs que dans cette serre chaude; raison pour laquelle nous considérons que l'élection de ce lieu par Zola, n'a pas du tout été le fait hasard.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

En ce qui concerne l'élément aquatique, dans la nature de cette serre, ce n'est pas la végétation le seul composant qui joue le rôle tentateur, mais aussi, l'eau. Au-delà du rôle tentateur, il y a une autre approche par rapport aux métaphores aquatiques dans les descriptions de la serre: l'idée de "regressus ad uterum", qui n'aurait pas trouvé un meilleur lieu pour se produire que dans une serre chaude. Ceci, en raison de l'importance que l'élément aquatique joue dans la vie végétative des serres chaudes, tant à l'état de vapeur aériforme dans l'atmosphère qu'à l'état liquide dans le sol. C'est lui qui constitue la sève destinée à communiquer la vie à tout le système du végétal. Dès que la chaleur provoque la circulation de la sève, l'humidité est indispensable et devient une des principales causes du développement de la fertilité.

Quant aux plantes de ce jardin d'hiver, elles occupent une place de choix dans notre présentation. Ici, nous avons essayé de fuir les explications trop savantes, qui n'auraient été convenables que pour un lecteur très initié à la science botanique, et nous avons privilégié des explications où ce qui prime soit le pouvoir évocateur de la plante ainsi que l'invitation à la rêverie, et cela dans le dessein de nous approcher le plus possible du potentiel suggestif et des notions d'érotisme, de gigantisme et de monstruosité, suscitées par les deux descriptions de la serre par Zola. Dans celles-ci, nous le verrons, on relève de nombreuses isotopies qui animalisent la plante et, par extension, le jardin; qui contribuent à créer une atmosphère malsaine, qui évoquent une sexualité perverse, ainsi que des images de décomposition, faisant surgir en somme une inquiétante étrangeté.

Cet objectif nous a amené aussi à rechercher des ouvrages botanistes de la même époque que celle de la rédaction de *La Curée*, et dont Zola aurait pu se servir. Hélas, dans les dossiers préparatoires du roman, l'auteur n'a aucunement mentionné les

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

ouvrages dont il avait tiré parti. Par contre, il est évident qu'il les avait utilisés, puisque l'évocation de la serre de l'hôtel Saccard semble calquée sur un traité de botanique décrivant les espèces de plantes et de fleurs exotiques.

Pour cette raison, nous avons dû nous laisser guider par notre propre intuition dans le choix des ouvrages desquels extraire notre documentation. Puisque Zola a commencé à rédiger *La Curée* en 1870, nous avons essayé de nous borner aux manuels botanistes du XIX^{ème} siècle, publiés avant cette date. Ainsi, nous avons consulté: *Manuel complet du jardinier, maraîcher, pépiniériste, botaniste, fleuriste et paysagiste*, par Louis-Claude Noiset (1825); *Horticulture universelle, tome III*, par Charles Lemaire (1841); le *Manuel théorique et pratique de la culture forcée des arbres fruitiers*, par Édouard-Christophe Pynaert (1861); *L'Art de construire et de gouverner les serres*, par Neumann (1844); *Traité élémentaire de physiologie végétale*, par L.-Jos Leboudrie Delalande (1828); le *Dictionnaire classique d'histoire naturelle tome septième*, dirigé par Jean-Baptiste Bory de Saint-Vincent (1825); *Les Jardins: histoire et description*, par Arthur Mangin (1867); *Histoire naturelle générale et particulière des plantes, tome neuvième*, par Charles François Brisseau-Mirbel (1806); *Tableau de la création ou Dieu manifesté par ses oeuvres*, par L.-F. Jéhan (1866); *Éléments de botanique médicale*, par A. Moquin-Tandon (1861); *Les Fleurs animées*, par J.-J. Grandville (1867); *L'Esprit des plantes, silhouettes végétales* (1869), ainsi que *La Plante: botanique simplifiée* (1865), les deux par Édouard Grimard. Nous nous sommes cependant vue obligée de nous servir aussi des manuels dont la date d'édition est postérieure, tels que les différents volumes du *Dictionnaire de botanique*, de M. H. Baillon, 1876-1886; le *Dictionnaire pratique d'horticulture et de jardinage*, par G. Nicholson, 1892-1896, ainsi que d'autres oeuvres de date plus récente, comme *L'Océan domestique: les aquariums comme*

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

dispositifs d'extension de l'ecoumene, par Jean Estebanez (2014); *Le Zoo comme dispositif spatial: mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal*, par J. Estebanez (2010); *The Ocean at home: an illustrated history of aquarium*, par B. Brunner (2005); *L'Engouement pour l'aquarium en France, sociétés & représentations*, par C. Lorenzi (2009); *Serres et jardins d'hiver*, par Oliver Vleeschouwer (2000), et *L'Art des jardins en Europe, de l'évolution des idées et de savoir-faire*, par Yves-Marie Allain, et Janine Christiany (2010), pour ne citer que quelques exemples.

1.1. Parcours de la serre

La description de la serre, conçue sous la forme d'un parcours, commence en nous informant, d'une façon très succincte, du type de construction dont il est question: une serre qui appartient à la typologie de serre chaude, dont les deux matériaux principaux sont le fer et la vitre. L'information fournie par Zola dans les dossiers préparatoires, réaffirme cette intention de situer la scène avec précision:

"La serre en fer; vitre; châssis; haute de huit mètres. Avec bassin au milieu, puis allées, puis rang d'arbres, puis allées nouvelles, puis le pourtour".

Vient ensuite le parcours proprement dit, qui se déploie à partir du centre, occupé par un bassin, au bord duquel croissent des *Cyclanthus*, des *Tornélias* et un *Pandanus* de Java. À l'intérieur du bassin s'épanouissent les plantes aquatiques: les *Nymphéas* et les *Euryales*. Le bassin est aussi entouré d'un tapis de *Sélaginelle*, qui joue le rôle du gazon.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

Cet ensemble central se trouve encerclé par une allée circulaire, au-delà de laquelle, dans une mise en scène destinée à reproduire le riche désordre des forêts tropicales d'où elles sont issues, on trouve différentes variétés de Palmiers, mais aussi d'autres beaux spécimens d'arbres, tels que des Bambous de l'Inde, un Ravenala et un Bananier. Tout cela contribue à créer l'impression de dépaysement.

Ensuite, en nous déplaçant toujours horizontalement, nous découvrons des Euphorbes d'Abyssinie, et aux pieds de ceux-ci, des Fougères naines couvrant le sol, un des traits caractéristiques de la flore tropicale. Tout ce massif, qui est orné de Bégonias et de Caladiums, se trouve entouré d'une seconde avenue circulaire, plus étroite que la première, qui fait le tour de la serre. Puis, Marantas, Gloxinias et Dracenas ont été disposées de façon à dissimuler les tuyaux de chauffage.

Ce parcours horizontal se termine quand on parvient aux quatre coins de la serre, complètement couverts d'une profusion de feuillage, dans laquelle on trouve un pied de Vanille, des Coques du Levant, des Bauhinias et des Quisqualus. Ces sortes de grottes formées par ces masses végétales dans les quatre coins, sont abritées par de gros rideaux de lianes. Aussi, cette frondaison atteint-elle les murs des coins, tapissés eux-mêmes d'une végétation qui s'élève verticalement vers les arceaux, dans des corbeilles suspendues à des chaînes de fer. Dans ces corbeilles se déploient différentes types d'Orchidées: des Sabots de Vénus, des Aéricle et des Stanhopéas.

La serre est accolée au salon de l'hôtel, dont le pan de mur se trouve tapissé du haut en bas par un énorme Hibiscus de la Chine. Comme l'indique Gérard Chayale, la mode des serres chaudes intégrées à l'habitation, s'est répandue à partir du 1855-1860. C'est à cette époque que ce type de jardin d'hiver devient un accessoire obligé

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

dans tout hôtel particulier, le modèle archétypal en étant le jardin d'hiver de la Princesse Mathilde.

Puis, après avoir nommé certains éléments récurrents dans les jardins des maisons bourgeoises de l'époque, à savoir le sphinx, l'aquarium et les statues, Zola aboutit au point de départ du parcours: le bassin. Nous aurons ultérieurement l'occasion de dissenter sur la volonté manifeste de l'auteur d'organiser toute la description de la serre autour d'un point d'eau.

Et de nouveau à partir du bassin, l'écrivain répète le circuit, cette fois de façon abrégée en ce qui concerne les caractéristiques des différentes espèces végétales, puisqu'il les a déjà fait connaître lors du premier parcours, et en mettant plutôt en exergue les sentiments de Renée.

La description finit avec la morsure par Renée d'une feuille du Tanghin de Madagascar, véritable geste initiatique dont nous parlerons largement.

1.2. Éléments constitutifs de la serre

1.2.1. Le fer et la fonte

La fonte, qui se substituera graduellement au bois, ouvre des horizons totalement nouveaux. Outre que ce matériau n'est ni gélif ni perméable à l'eau, il favorise la création de voûtes et de dômes, et permet d'imaginer une grande variété de structures nettement plus souples qu'auparavant. En effet, la possibilité de produire des éléments de fabrication préalablement moulés, rend la fonte particulièrement attractive par rapport au fer forgé, d'un emploi plus archaïque et plus coûteux.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

Même si la fonte a remplacé progressivement le bois dans les grandes constructions, le fer forgé n'a pas été, pour autant, détrôné. En effet, la fonte présentait une excellente résistance à la pression, mais le fer forgé était nettement moins sensible à la traction latérale. De plus, il permettait de fabriquer des barres plus fines qu'avec la fonte et de créer des arrondis décoratifs, toutes choses qui allaient dans le sens d'une plus grande clarté à l'intérieur de la serre. Piliers et colonnes en fonte, montants et barres de vitrage en fer forgé: l'association de ces deux matériaux permit la création de bon nombre des grandes serres de l'époque, qu'elles aient été privées ou publiques. La fonte et le fer forgé, indissociables du verre, permettent des fantaisies inspirées des modèles mauresques dont la société d'alors raffole :

"Autour d'elle, la serre chaude, pareille à une nef d'église, et dont de minces colonnettes de fer montaient d'un jet soutenir le vitrail cintré..." (*La Curée*: 72).

1.2.2. Le vitrage

C'est le hollandais Hermann Boerhaave qui a découvert quel parti l'on pouvait tirer de l'utilisation du verre en pans inclinés pour garantir un meilleur ensoleillement des orangeries. Directeur du Jardin Botanique de Leyden de 1709 à 1730, Boerhaave réfléchit au meilleur moyen de récupérer les rayons du soleil pour assurer lumière et chaleur à l'intérieur des bâtiments. Grâce à la mise en place de pans inclinés, le soleil bas d'hiver pénétrait désormais dans la serre à la verticale, alors qu'en été, ses rayons formaient avec le toit un angle de 45 degrés, solution qui diminuait l'effet de cuisson du soleil sur certaines plantes. Cette découverte déterminante sera reprise près d'un siècle plus tard par l'écossais Loudon, jardinier architecte défenseur des toits à pentes courbes pour la culture de bon nombre d'espèces végétales. Parallèlement avec la

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

technique de la fonte, les techniques du verre réalisent au XIX^{ème} siècle, des prouesses en assurant la production de feuilles allant jusqu'à 1,80 m. de long, soit le triple de ce qui se faisait jusque-là.

Comme l'indique O. Vleeschouwer, pour des raisons économiques, le verre a été longtemps, en Angleterre, fabriqué en plaques extrêmement minces, et donc utilisable uniquement en carreaux de petite dimension. Les premières serres ont été, de ce fait, construites avec des carreaux se chevauchant l'un l'autre et posés sur des armatures très denses qui entravaient l'entrée de la lumière à l'intérieur de la serre. En outre, les zones de contact des plaques de verre manquaient d'étanchéité. L'eau s'y infiltrait et, en hiver, le gel provoquait des graves dommages. Deux étapes vont successivement apporter la solution à ces problèmes. 1833 marque tout d'abord la découverte d'une méthode permettant la fabrication de plaques de verre en série. Cette méthode fait disparaître les nombreux plis et autres traces des soufflures à cause desquels les rayons du soleil se transformaient en véritables chalumeaux responsables d'irréparables brûlures sur les feuillages. En 1845, l'abolition d'une taxe sur le verre entraîne la production de vitrage de grande dimension. Ce second tournant est décisif car il va rendre le prix du verre abordable. Tant publiques que privées, les serres fleurissent désormais à un rythme effréné. La dernière amélioration sera la production de feuilles de verre roulées à plat. Avant ce perfectionnement, les plaques présentaient des épaisseurs inégales et certaines imperfections concentraient l'activité lumineuse sur des points fixes avec un effet néfaste pour la bonne santé des espèces cultivées.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

1.2.3. La chaleur

"Ce tas de végétations, toutes brûlantes des entrailles qui les nourrissaient, lui jetaient des effluves troublantes, chargés d'ivresse" (*La Curée*: 75).

"À cette heure de vision nette, toutes ses bonnes résolutions s'évanouissaient à jamais, l'ivresse du dîner remontait à sa tête, impérieuse, victorieuse, doublée par les flammes de la serre" (*La Curée*: 76).

"La serre aimait, brûlait avec eux" (*La Curée*: 201).

"C'était alors au fond de cette cage de verre, toute bouillante des flammes de l'été, perdue dans le froid clair de décembre, qu'ils goûtaient l'inceste, comme le fruit criminel d'une terre trop chauffée" (*La Curée*: 203).

Les progrès concernant la fonte et le verre, pour inouïs qu'ils étaient, n'auraient jamais permis la survie de plantes en provenance du bout du monde si les systèmes de chauffage n'avaient connu, dans le même temps, des améliorations considérables. Des chaudières placées à l'extérieur de la serre et astucieusement équipées d'un réseau des tuyaux où circule de l'eau chaude garantissent une température constante et également répartie dans tout le bâtiment.

Pendant très longtemps, les tuyaux de poêles avaient été distribués le long des murs de la serre et à une certaine hauteur; mais cette méthode avait fini par s'avérer imparfaite en ce que la chaleur, tendant plutôt à monter qu'à descendre, n'atteint pas les niveaux inférieurs ou, au moins, ne les imprègne pas. On a donc choisi de les faire passer sous les sentiers pratiqués entre les couches. Ces tuyaux devaient être en terre cuite et épaisse, afin qu'ils conservent plus longtemps leur chaleur et qu'ils la diffusent plus également (Noisette, 1825: 243):

"La serre se trouvait chauffée à un tel point, qu'il [Maxime] eut une défaillance, sur sa peau de bête. Il entra dans une flamme si lourde,

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

au sortir des piqûres sèches du froid, qu'il éprouvait des cuissons" (*La Curée*: 199).

"La chaleur était suffocante, une chaleur sombre, qui ne tombait pas du ciel en pluie de feu, mais qui traînait à terre, ainsi qu'une exhalation malsaine, et dont la buée montait, pareille à un nuage chargé d'orage" (*La Curée*: 200).

"Et ce but de terre brûlante, cette couche enflammée où les amants s'allongeaient, bouillait étrangement" (Ibid.).

Lorsque la chaleur agit, elle stimule l'activité vitale des végétaux. Ainsi, elle accélère la circulation de la sève; elle augmente la transpiration, et elle favorise la floraison et la fécondation. La chaleur provoque une transpiration très abondante. Voilà pourquoi, la chaleur est indissociable de l'humidité: lorsque la chaleur n'est pas mitigée par une grande humidité atmosphérique, les organes tendres des plantes se flétrissent. La chaleur du sol est encore un point sur l'importance duquel il faut appeler particulièrement l'attention. Dans les serres, les plantes se trouvent dans des conditions exceptionnelles; il est très important de stimuler leur activité végétative par les moyens les plus efficaces. La chaleur du sol est le moyen le plus énergique d'activer le mouvement de la sève. Une chaleur modérée du sol où les racines vont puiser les sources de la vie exerce l'influence la plus favorable sur la vigueur et la santé des plantes (Pynaert, É.-Ch., 1861: 140-146).

1.2.4. L'élément aquatique

"Une humidité chaude couvrait les amants d'une rosée, d'une sueur ardente, dans ce bain des flammes" (*La Curée*, p. 200).

La plupart des plantes cultivées en serres contiennent plus de 90 % d'eau. L'eau est vitale pour les plantes parce qu'elle dissout les engrais et transporte les minéraux dans la plante. Elle maintient aussi la turgescence des cellules végétales, est impliquée dans

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

le processus de photosynthèse (les plantes obtiennent des sucres par synthèse à partir du dioxyde de carbone et de l'eau), et refroidit les feuilles via les stomates des plantes. En fait, les plantes utilisent plus de 90 % de l'eau qu'elles absorbent pour se refroidir par la transpiration; le 10 % restant est utilisé pour des réactions chimiques.

1.2.5. Les plantes de la serre

- Cyclanthus

Du grec *Kyklos*, cercle, et *anthos*, fleur, en allusion aux fleurs disposées en spirale. Est un petit renge appartenant à la famille des *Cyclanthacées*. Cette famille est originaire de l'Amérique tropicale; se caractérise pour avoir des fleurs disposées en cercles superposés ou en spirale continue. Les quatre rences que comprend cette famille sont: *Carludovica*, *Ludovia*, *Stelestylis* et *Cyclanthus*. Le *Cyclanthus* comprend quatre ou cinq espèces de plantes de serre chaude, herbacées vivaces, avec une tige très courte (Nicholson, G., 1893: 107).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 1, *Cyclanthus*,
toptropicals.com/pics/garden/06/olymp1/PC241512.jpg

"Des *Cyclanthus*, dressant leurs panaches verts, entouraient, d'une ceinture monumentale, le jet d'eau, qui ressemblait au chapiteau tronqué de quelque colonne cyclopéenne".

- Tornélias

Genre de plantes à feuillage curieux et ornemental, grimpantes et de serre chaude ou tempérée, habitant les îles des Indes occidentales et de l'Amérique tropicale. Ces plantes sont employées dans les grandes serres et dans les jardins d'hiver pour orner les rocailles, les cascades et autres lieux humides; elles s'y fixent fortement à l'aide des

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

fortes racines adventives qu'elles émettent. Dans les petites serres, on les tient ordinairement en pots (Nicholson, G. (1893): p. 349).

"Puis, aux deux bouts, de grands Tornélias élevaient leurs broussailles étranges au-dessus du bassin, leurs bois secs, dénudés, tordus comme des serpents, semblables à de filets de pêcheur pendus au grand air" (*La Curée*: 72).

"Les Tornélia laissaient pendre leurs broussailles, pareilles à des chevelures de Néréides pâmées" (*La Curée*: 201).

- Pandanus de Java

Ce sont de curieux arbres ou arbustes dressés, élancés ou parfois grimpants. Feuilles nombreuses, réunies en touffe, disposées en spirales, très longues, à bords denticulés ou dentés-épineux; épines marginales souvent recourbées. Sont estimées par leur port singulier et leur beau feuillage pour l'ornement des serres. On les cultive facilement en serre chaude et humide. Plusieurs espèces sont susceptibles d'atteindre dans les serres de très fortes proportions, 5 à 10 mètres et plus.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 2, Pandanus de Java, www.triadplantco.com/listplants-details.php?type=Tropicals

"Près du bord, un Pandanus de Java épanouissait sa gerbe de feuilles verdâtres, striées de blanc, minces comme des épées, épineuses et dentelées comme des poignards malais" (*La Curée*: 72).

- Nymphéas

D'après Édouard Grimard, le *Nymphaea* blanc est vulgairement appelé Nénuphar, par corruption du vrai nom arabe, qui est Nilufar. Cette plante a principalement dû sa célébrité à la propriété prétendue qu'on lui attribuait d'amortir toute excitation des sens, de là l'usage immodéré qu'en faisaient aux premiers siècles de l'Église les cénobites de la Thébaïde et les religieux des monastères —usage des plus

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

malencontreux du reste, puisque le *Nymphaea* a depuis été reconnu pour une plante dont l'abus ne pouvait qu'être fort nuisible au but que se proposaient les moines et les cénobites—.



Illustration 3, Nymphéa, www.forum-bassin.com/forum/viewtopic.php?t=238

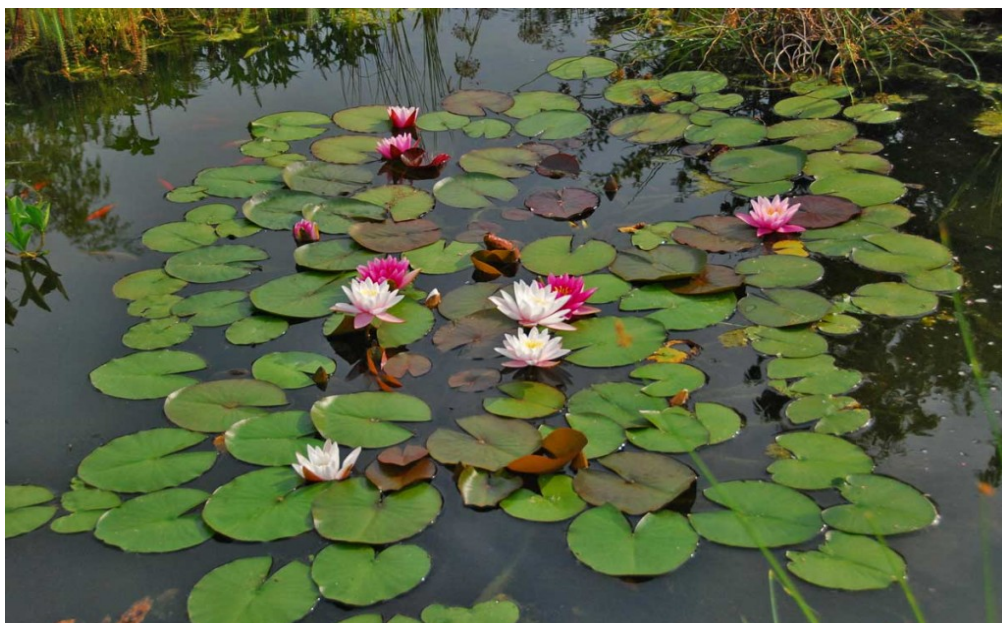


Illustration 4, Nymphéa, c-est-quoi.com/en/define/nymph%C3%A9a

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

"Et, à fleur d'eau, dans la tiédeur de la nappe dormante doucement chauffée, des Nymphéas ouvraient leurs étoiles roses" (*La Curée*: 72).

"À leurs pieds, le bassin fumait, plein d'un grouillement, d'un entrelacement épais de racines, tandis que l'étoile rose des Nymphéa s'ouvrait, à fleur d'eau, comme un corsage de vierge" (*La Curée*: 201).

- Euryale

Nom mythologique d'une des Gorgones; par allusion à l'aspect menaçant que les aiguillons donnent à la plante. D'après la tradition mythologique grecque, Euryale et ses deux sœurs Méduse et Sthéno, étaient les trois Gorgones. La seule espèce de ce genre est une belle plante aquatique, annuelle et de serre chaude, qui, avant l'introduction de la *Victoria regia*, était la plus majestueuse plante aquatique existant dans les cultures. Les feuilles sont circulaires et mesurent 60 centimètres de diamètre; elles portent sur la face inférieure, qui est d'un beau pourpre, des nervures en réseau, très proéminentes; la face supérieure est vert olive, alvéolée et chargée d'épines.

Les fleurs de l'Euryale sont construites à peu près comme celles des *Nymphaea*. Ses fleurs sont aussi peu volumineuses et violacées. D'après Baillon, le *Victoria Regia* est une autre espèce du genre Euryale, de l'Amérique équinoxiale, à grandes et belles fleurs roses (Baillon, M.-H., 1886: 357-358).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 5, Euryale, fr.wikipedia.org/wiki/Euryale_ferox

"Et, à fleur d'eau, dans la tiédeur de la nappe dormante doucement chauffée, des Nymphéas ouvraient leurs étoiles roses, tandis que des Euryales laissaient traîner leurs feuilles rondes, leurs feuilles lepreuses, nageant à plat comme des dos de crapauds monstrueux couverts de pustules" (*La Curée*: 72).

- Sélaginelle

Ce genre est concentré dans la zone tropicale, et principalement dans l'Amérique tropicale. Les feuilles sont petites, pourvues d'une seule nervure centrale. Le Sélaginelle pousse vigoureusement en serre chaude ou tempérée. Il lui faut une humidité constante et de l'ombre. Le Sélaginelle Kraussiana, très connu sous le nom impropre de Sélaginella denticulata est très répandu dans les cultures, et on l'emploie beaucoup pour faire des bordures et tapisser les sols des grandes serres et jardins d'hiver tracés dans le style irrégulier et pittoresque (Nicholson, G., 1896: 716-717).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 6, Sélaginelle,
multariveronique.free.fr/Diaporama/monde%20vegetal/Indonesie%20selaginella

"Pour gazon, une large bande de Sélaginelle entourait le bassin. Cette fougère naine formait un épais tapis de mousse, d'un vert tendre" (*La Curée*: 73).

- Palmier

"Au nombre des plus belles formes végétales, parmi les types remarquables entre tous, se distingue le Palmier, tout à la fois svelte, souple et majestueux. Soit qu'il mesure un mètre de hauteur, ou qu'il en mesure quarante, c'est toujours le même élancement, la même grâce mélancolique et fière. [...] Le palmier devient la plus magnifique expression vivante de la flore tropicale. Il semble que c'est pour se

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

rapprocher le plus possible de l'ardent soleil, à peu près perpendiculaire en ces régions, que le noble végétal monte droit vers le zénith, avec une puissance d'ascension qui défie toute rivalité" (Grimard, É., 1869: 118).

Le climat qui leur convient le mieux, d'après Humboldt, est celui dont la température moyenne se maintient à 20 degrés. Chez les Palmiers, l'utilité s'unit à la beauté des formes. Ces arbres, en effet, forment l'unique fortune de peuplades entières. Ils leur fournissent tout, du bois si dur quelquefois qu'il leur sert à la confection des flèches, des vases fabriqués avec les spathes qui environnent la fleur, des étoffes tissées avec l'enveloppe fibreuse du fruit, des cordes, des aliments, des filets, du sucre, du vin et de l'alcool extrait de la sève, de l'huile et une sorte de beurre tirés de l'amande de certaines espèces, enfin de la cire et des substances médicinales qui suintent de l'écorce de certaines autres. Bien que l'utilité des Palmiers soit grande, et que le rôle qu'ils jouent dans l'alimentation soit important, on est forcé d'insister sur le côté artistique de ce végétal. Groupés ou solitaires, les Palmiers se distinguent par un tel caractère propre, qu'ils donnent un cachet spécial à la région dont ils illustrent le paysage. Lorsque semés par la main de l'homme, les Palmiers constituent des massifs d'une certaine importance, on oublie la pensée utilitaire qui les a réunis; ce n'est plus la plantation que l'on voit, c'est le groupe admirable qu'ils forment, et dont le paysage tire à coup sûr son expression entière. C'est ce qui arrive particulièrement pour les Cocotiers, les Palmiers oléifères et les Dattiers (Ibid.: 119-122).

"Le Palmier, varié dans son feuillage comme dans ses productions, semble destiné par la nature à embellir tous les paysages, en évitant l'uniformité. Il s'élance avec tant de majesté, que les hommes l'ont proclamé le roi des forêts. [...] Soit que ces palmes,

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

méritant le nom qui les désigne, se présentent en forme d'éventail, il réunit les dons utiles à la beauté. [...] C'est au milieu des palmes de l'Asie ou dans les contrées les plus voisines que s'est opérée la première civilisation. Ce sont aussi sans doute ces superbes végétaux qui ont fourni aux poètes les premières comparaisons, quand il fallait peindre la grâce unie à la majesté: car il inspire encore aux Orientaux les images les plus belles et les plus nobles" (Jéhan, L.-F., 1866: 343).

Le palmier a acquis un statut unique qui l'a érigé en plante symbole d'un certain art de vivre, d'une douceur particulière liée aux contrées exotiques dont il était issu. Le Palmier est devenu l'élément le plus représentatif de cette recherche d'un éden perdu. Cet arbre devenait l'hôte de choix de la plupart des serres. Vers 1850, d'autres variétés végétales du bout du monde connurent cependant un très vif succès: "Une serre chaude, mais c'est la végétation des tropiques transportée sous notre nébuleux et froid climat!" (Lemaire, Ch., 1841, citation par Vleeschouwer, O.: 52).

"Les Palmiers, légèrement penchés dans leur grâce, épanouissaient leurs éventails, étalaient leurs têtes arrondies, laissaient pendre leurs palmes, comme des avirons lassés par leur éternel voyage dans le bleu de l'air" / "En haut, brillaient des reflets de vitre, entre les têtes sombres des hauts Palmiers" (*La Curée*: 73).

"Puis, autour d'eux, les Palmiers, les grands Bambous de l'Inde se haussaient, allaient dans le cintre!, où ils se penchaient et mêlaient leurs feuilles avec des attitudes chancelantes d'amants lassés" (*La Curée*: 201).

"C'était alors, au milieu de la lueur pâle, que des visions les hébétaient, des cauchemars dans lesquels ils assistaient longuement aux amours des Palmiers et des Fougères" (*La Curée*: 202).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

- Bambou de l'Inde

Comme l'indique Édouard Grimard, les Bambous forment d'immenses forêts et des voûtes hautes comme des cathédrales. Les Bambous, quelle que soit leur hauteur, appartiennent aux plus magnifiques formes du monde des tropiques. Là où s'élèvent leurs épais massifs, disparaît toute autre individualité. Ils dominent la contrée, lui imposent une physionomie spéciale, et réunissent au plus haut degré, dans leur type élégant et fier, la noblesse, la vigueur et la grâce la plus exquise qu'il soit possible de trouver combinées sur un même végétal. Outre les rangées de colonnes majestueuses que forment d'ordinaire les grands Bambous, ils ont l'art de se grouper d'une autre façon charmante. Entre les bambous, on voyage longtemps parfois dans une mystérieuse obscurité; sur le sol s'étend une couche des feuilles dures qui crépitent et glissent sous le pied, tandis que sur la tête s'entrecroisent les gigantesques graminées qui, jusqu'à trente et quarante mètres de hauteur, forment des voûtes dont les rayons du soleil ne pénètrent que rarement les sombres ogives.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 7, Bambou de l'Inde, www.maxisciences.com/bambou/wallpaper

"Les grands Bambous de l'Inde montaient droits, frêles et durs, faisant tomber de haut leurs pluie légère de feuilles" (*La Curée*: p. 73).

"Puis, autour d'eux, les Palmiers, les grands Bambous de l'Inde se haussaient, allaient dans le cintre!, où ils se penchaient et mêlaient leurs feuilles avec des attitudes chancelantes d'amants lassés" (*La Curée*: 201).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

- Ravenala

Très utile aux habitants de Madagascar, l'arbre du voyageur, de la famille des Bananiers. Cet arbre vigoureux, qui s'élève à la hauteur des Palmiers, croît dans les lieux les plus arides; il pousse des feuilles qui ont de soixante jusqu'à cent soixante centimètres de longueur, sur six décimètres et plus de large. Ces feuilles ont la vertu d'aspirer les vapeurs de la mer, les rosées du soir et celles du matin; mais, comme sous cette zone torridienne, ces gouttes d'eau, sans cesse renouvelées, se seraient aussi sans cesse évaporées dans une atmosphère brûlante, la nature a, par un mécanisme particulier, assuré la mission de ces fontaines végétales de la suivante façon: la nervure longitudinale qui sépare chacune de ces volumineuses feuilles en deux parties égales, forme une cannelure ou petit canal de conduite qui reçoit des nervures latérales, très multipliées et fort inclinées, les petits filets d'eau des gouttes qu'elles réunissent. La cannelure de chaque feuille, aboutissant à un orifice de la tige de l'arbre, vide immédiatement et constamment son urne au fond de la citerne, qui offre toujours, au pied de cet arbre, une eau fraîche et limpide au voyageur altéré: signe visible de l'harmonieuse prévoyance qui règne dans la nature, et qui nous démontre avec mille autres preuves semblables qu'il existe dans ce monde des voix et des intelligences mystérieuses, dont on s'efforce vainement d'altérer la vérité et le charme (Jéhan, L.-F., 1866: 396-397).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 8, Ravenala, www.especies-seeds.com/catalog.php/especiesbotanics/pd2105170

"Un Ravenala, l'arbre du voyageur, dressait son bouquet d'immenses écrans chinois" (*La Curée*: 73).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

- Bananier

Genre de grandes plantes herbacées, souvent gigantesques et majestueuses, de serre chaude. Feuilles très amples, à limbe allongé. Dans les serres, on les cultive directement en pleine terre si la serre est suffisamment spacieuse et chaude pendant l'hiver, ils croissent ainsi plus vigoureusement et deviennent bien plus décoratifs (Nicholson, G., 1893: 377-378).

Les régions tropicales de l'Ancien Monde paraissent être la patrie des Bananiers, dont quelques-uns, à cause de leur grande utilité, ont été introduits dans le nouveau; Deux espèces priment toutes les autres par leur importance: ce sont le Musa Paradisiaca, et le Musa Sapientum. Le premier est le plus connu sous les noms de Bananier de paradis et de Bananier à gros fruits, à cause de ses baies, qui ont de 15 à 30 centimètres de longueur. Ce sont les bananes ordinaires ou proprement dites, encore appelés Pommes du paradis ou Pommes d'Adam. Les légendes orientales rapportent en effet que le Bananier était l'arbre de la science du bien et du mal, dont le fruit tenta Eve, et dont les feuilles servirent à couvrir le corps de nos premiers parents quand ils s'aperçurent qu'ils étaient nus. Le fruit de cette plante, cueilli avant sa maturité complète, est très riche en fécule; aussi s'emploie-t-il alors plutôt comme légume que comme fruit de table. Les Bananiers, et principalement les Musa Paradisiaca sont les plantes les plus utiles à l'homme, qui en tire de quoi se nourrir, se vêtir et couvrir ses habitations (Baillon, M.-H., 1876: 359-360).

C'est dans les fruits de bananiers que repose la subsistance de tous les habitants des tropiques: ils ont accompagné l'homme dès l'enfance de la civilisation. Ses feuilles, d'une texture délicate, se déchirent lorsque le vent souffle avec violence; leur riche

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

parure donne à leur aspect quelque chose de mélancolique (Jéhan, L.-F., 1866: 386-387).



Illustration 9, Bananier, sylvain.obholtz.free.fr/crbst_159.html

"Dans un coin, un Bananier, chargé de ses fruits, allongeait de toutes parts ses longues feuilles horizontales où deux amants pourraient se coucher à l'aise en se serrant l'un contre l'autre" (*La Curée*: 73).

"Et les Bananiers, pliant sous les grappes de leurs fruits, leur parlaient des fertilités grasses du sol" (*La Curée*: 201).

- Euphorbes d'Abyssinie

La famille des Euphorbiacées, composée d'arbustes, d'arbrisseaux et d'herbes, contient plus de mille espèces répandues dans toutes les parties du globe. Les Euphorbiacées sont fort actives; elles contiennent, presque toutes, un suc laiteux, acre

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

et même caustique, qui n'est qu'une gomme résine et auquel elles doivent leurs propriétés médicales ou vénéneuses. Le mot Euphorbia vient d'Euphorbius, médecin de Juba, roi de Mauritanie, et qui le premier mit cette plante en usage. Le nom de Tithymale que l'on donnait autrefois aux espèces européennes provient du mot grec titthè, mamelle, et faisait allusion au suc laiteux que contiennent ces végétaux. L'aspect des Euphorbes varie considérablement. Il en est qui ont le port des arbustes ordinaires; d'autres ressemblent parfaitement à un cierge. Telle est l'Euphorbe officielle du Cap, qui est grosse, charnue et s'élève jusqu'à une hauteur de huit ou dix mètres, comme un énorme candélabre. Le suc qu'on en retire par des incisions est d'une telle énergie qu'il excorie les doigts de ceux qui travaillent à cette récolte. C'est un poison âcre qui, pris à l'intérieur, produit des douleurs atroces, des vomissements, des syncopes et enfin la mort. Pris à l'extérieur, il produit la vésication et cautérise comme un fer rouge. L'on s'en servait autrefois contre la morsure des serpents venimeux. Aujourd'hui l'on en fait des onguents dont se servent les vétérinaires (Grimard, É., 1865: 445-448).

Ce sont des plantes de forme très variable, qui renferment ordinairement un suc lactescent (latex), doué de propriétés irritantes auxquelles plusieurs d'entre elles doivent d'être employées en médecine. D'une manière générale, les Euphorbes sont des plantes âcres, caustiques, vésicantes, vomitives, etc. Ces propriétés résident dans leur latex, ordinairement blanc, et dans leurs graines, qui renferment de l'huile et de résines (Baillon, M.-H., 1886: 575).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 10, Euphorbe d'Abyssinie, www.delcampe.net/page/item/id,58549219,var,2-scans-ABYSSINIE-Candelabra-Euphorbia-Abyssinica-Euphorbe-candelabre-Arbre,language,F.html

"Euphorbes d'Abyssinie, dont ils entrevoyaient dans l'ombre les cierges épineux, contrefaits, pleins de bosses honteuses, leur semblaient suer la sève, le flux débordant de cette génération de flamme" (*La Curée*: 201).

- Adiantum et Ptéride

Petites fougères très appréciées par leur finesse et leur légèreté. Leurs feuilles sont d'un vert vif souvent délicatement dentelées.

Le nom d'*Adiantum* vient de "adiantos", sec, par allusion à la propriété qu'ont les feuilles de rester sèches, lorsqu'on les plonge dans l'eau. Ce genre se reconnaît par ses cascades caractéristiques de frondes aux nombreuses folioles membraneuses délicates, presque circulaires, vert frais, chacune étant rattachée par un fin pétiole

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

noirâtre à la tige principale ramifiée, elle-même lisse et noire. Les sporanges (la structure qui produit les spores) se présentent comme de minuscules échancrures aux "lèvres", recourbées sur les bords des folioles. Avec plus de deux cents espèces, partout spontanées, sauf dans les régions les plus froides de la planète, le plus grand nombre étant originaire des régions tropicales américaines, ce renge est très varié et toutes les espèces ne se conforment pas au modèle: certaines montrent des folioles (chacune des divisions d'une feuille composée) plus grandes ou plus épaisses, oblongues ou triangulaires. Les espèces tropicales forment pour la plupart de frondes à touffes denses. Elles aiment une humidité forte, sans soleil direct, ainsi qu'un haut degré d'hygrométrie (Burnie, G., et al., 2006).



Illustration 11, *Adiantum*, www.datuopinion.com/adiantum

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 12, Ptéride, lurig.altervista.org/pics/index3.php?search=Pteride+di+Creta&page=1

"Et, sous les arbres, pour couvrir le sol, [...] les Adiantums, [...] mettaient leurs dentelles délicates, leurs fines découpures" (*La Curée*: 73).

"Plus bas, [...] les Ptérides, [...] étaient comme des dames vertes, avec leurs larges jupes garnies de volants réguliers, qui, muettes et immobiles aux bords de l'allée, attendaient l'amour" (*La Curée*: 201).

- Alsophilas

Genre de Fougères, qui habitent les régions tempérées et tropicales. Les espèces de ce genre demandent beaucoup d'eau, particulièrement pendant l'été (Nicholson, G. 1892: 119).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 13, *Alsophila*, www.glasshouseworks.com
/alsophila-cooperii-cyathea-australis

"Les *Alsophilas*, d'espèce plus haute, étageaient leurs rangs de rameaux symétriques, sexangulaires, si réguliers, qu'on aurait dit de grandes pièces de faïence destinées à contenir les fruits de quelque dessert gigantesque" (*La Curée*: 72).

- Bégonias

Plantes herbacées, sans tige, ne présentant au-dessus du sol qu'une rosette de feuilles. Elles habitent, pour la plupart, l'Amérique tropicale et subtropicale, l'Asie et l'Afrique. Leurs fleurs, ordinairement grandes et décoratives, sont blanches, roses, rouges ou jaunes. La forme élégante et les couleurs vives de leurs fleurs, le feuillage admirablement panaché de plusieurs espèces, leur vigueur et leur abondante floraison, ont depuis longtemps rendu ces plantes ornementales au plus haut degré (Nicholson, G., 1893: 327).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 14, Bégonia, www.datuopinion.com/begonia

"Les Bégonias, à feuilles torses, tachées superbement de vert et de rouge" (*La Curée*: 73).

"A côté d'elles, les feuilles torses, tachées de rouge, des Bégonia" (*La Curée*: 201).

- Caladiums

Ce sont des plantes herbacées tubéreuses et à suc laiteux, à feuilles longuement pédonculées. La plupart sont recherchés pour l'élégance de leurs feuilles, susceptibles de présenter des variations de couleurs les plus diverses par les soins de la culture, qui n'est guère possible qu'en serre chaude. Leur suc est âcre, quelquefois même très dangereux (Baillon, M.-H., 1876: 548).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

Le Caladium est indigène du Brésil et des régions voisines en Amérique du Sud et Centrale. Ceux-ci fournissent aux jardins et aux serres de magnifiques espèces à feuillage coloré de blanc, rose ou rouge. Ils sont considérés aussi très ornementales à cause de la forme de flèche de leur grandes feuilles (Mangin, A., 1867: 319). Ceux de la serre de l'hôtel Saccard pourraient être les Calladiums appartenant à la variété des feuilles "en fer de lance".



Illustration 15, Caladium, www.edenbrothers.com/store/caladium-bulbs-white-bulbs.html

"[...] les Caladiums, dont les feuilles en fer de lance, blanches et à nervures vertes, ressemblent à de larges ailes de papillon; plantes bizarres dont le feuillage vit étrangement, avec un éclat sombre ou pâissant de fleurs malsaines" (*La Curée*: 73).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Ilustración 16, Caladium, [www.wilsonbrosonline.com/Photo-Viewer.aspx?name=Caladium%20'Candidum'%20\(White\)&p=407&photo=545](http://www.wilsonbrosonline.com/Photo-Viewer.aspx?name=Caladium%20'Candidum'%20(White)&p=407&photo=545)

"et les feuilles blanches, en fer de lance, des Caladium mettaient une suite vague de meurtrissures et de pâleurs, que les amants ne s'expliquaient pas, et où ils retrouvaient parfois des rondeurs de hanches et de genoux, vautrés à terre, sous la brutalité de caresses sanglantes" (*La Curée*: 201).

- Maranta

Genre de belles plantes herbacées, vivaces et de serre chaude, habitant le Brésil.

Feuilles ovales ou lancéolées, souvent couverts d'un duvet fin, d'un vert gai en dessus et transversalement striées et d'un beau pourpre en dessous.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 17, Maranta, www.ganeshvilla.com/plants/maranta_zebrina.htm

"Là, sur des gradins, cachant à demi les tuyaux de chauffage, fleurissaient les Marantas, douces au toucher comme du velours" (*La Curée*: 73).

- Gloxinia

La Gloxinia est originaire de l'Amérique méridionale. Sa racine est vivace, sa tige haute d'un pied; porte des feuilles opposées, ovales, en forme de coeur, dentées et glabres. Les fleurs sont très grandes, d'un beau bleu, et presque couvertes d'un duvet de poils fins et courts. On la cultive dans des serres, où elle est assez commune.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 18, Gloxinia, c-est-quoi.com/fr/definition/gloxinia

"Là, sur des gradins, cachant à demi les tuyaux de chauffage, fleurissaient [...] les Gloxinias, aux cloches violettes" (*La Curée*: 73).

- Dracena

Les dracaena sont des liliacées dont les espèces se trouvent répandues dans les contrées chaudes des deux hémisphères. A cette famille appartient l'énorme Dragonnier de l'Inde, un des géants du règne végétal.

Le renge des Dracaena compte quelque quarante espèces d'arbres et d'arbustes à feuillage persistant, originaires pour la plupart d'Afrique et d'Asie équatoriales. Ces

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

plantes sont cultivées pour leur feuillage, le plus souvent sous serre ou à l'intérieur (Burnie, G., et al., 2006).

Vers les années 1860, quand vint le temps des espèces subtropicales, la conception purement botanique de la serre va être délaissée au profit d'une approche décidément esthétique. Caladium et Dracaena et toutes les plantes à grandes feuilles vernissées ont connu à ce moment leurs apogée (Vleeschouwer, O., opus cit: 55).



Illustration 19, Dracena, www.swiatkwiatow.pl/dracena-wonna-dracaena-fragrans-id357.html

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

"Là, sur des gradins, cachant à demi les tuyaux de chauffage, fleurissaient [...] les Dracenas, semblables à des lames de vieille laque vernie" (*La Curée*: 73).

- Vanille

Parmi les nombreuses Orchidées exotiques, se trouve la Vanille. Le nom de Vanille vient du mot espagnol Vainilla, qui signifie petite gaine. La Vanille aromatique est une plante ligneuse, grimpante et parasite, qui s'entortille autour des arbres. Elle porte des feuilles épaisses et des fleurs blanches en dedans, et d'un jaune verdâtre à l'extérieur. Cette plante croît spontanément au Brésil, à la Guyane et au Mexique, principalement dans les lieux sujets d'être inondés par les grandes marées. On la cultive à Cayenne, à Saint-Domingue et à l'île de France. C'est le fruit de ce végétal qui fournit le parfum bien connu sous le nom de Vanille. La Vanille est une substance aromatique, stimulante, souvent employé pour préparer les pâtisseries, les grâces, le chocolat et divers aliments; elle en aide la digestion et fortifie les organes; elle donne particulièrement de l'énergie aux fonctions cérébrales et passe pour être efficace dans le traitement des maladies d'épuisement ou de langueur (Grimard, É., 1865: 500).



Illustration 20, Vanille,
**[www.innatia.com/s/c-especies-aromaticas/
a-propiedades-aromaticas-de-la-planta-de-vainilla.html](http://www.innatia.com/s/c-especies-aromaticas/a-propiedades-aromaticas-de-la-planta-de-vainilla.html)**

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

"Un pied de Vanille, dont les gousses mûres exhalaient des senteurs pénétrantes, courait sur la rondeur d'un portique garni de mousse" (*La Curée*: 74).

"Par instants, la Vanille chantait avec des roucoulements de ramier" (*La Curée*: 202).

- Coque du Levant

La Coque du Levant est un arbuste grimpant de moyenne taille. Cet arbuste est originaire de l'est de l'Asie et de l'Inde. La Coque du Levant s'est répandue dans les régions tropicales englobant le Sri Lanka et l'archipel du Marais. C'est une plante particulièrement toxique, elle peut entraîner des vertiges et des vomissements, des spasmes musculaires et des convulsions et peut, suivant le dosage, être mortelle, elle ne peut être utilisée que sur strict avis médical.



Illustration 21, Coque du Levant, fr.wikipedia.org/wiki/Coque_du_Levant

"Les Coques du Levant tapissaient les colonnettes de leurs feuilles rondes" (*La Curée*: 74).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

"Aux quatre angles, à l'endroit où des rideaux de lianes ménageaient des berceaux, leur rêve charnel s'affolait encore, et les jets souples [...] des Coques du Levant [...] étaient les bras interminables d'amoureux qu'on ne voyait pas, et qui allongeaient éperdument leur étreinte, pour amener à eux toutes les joies éparses" (*La Curée*: 201).

- Bauhinia

Ce sont de beaux arbres ou arbustes toujours verts, de serre chaude, dressés ou grimpantes. Leurs fleurs sont disposées en grappes.

Ce renge tire son nom des frères Johan et Gaspard Bauhin, naturalistes franco-suisse du XVe siècle. Faisant partie de la famille des Fabacées, les Bauhinia produisent également une floraison exceptionnelle rappelant les fleurs d'orchidées. Les fleurs à cinq pétales mesurent de 7.5 à 12.5 cm de diamètre, généralement dans les tons de rouge, rose, violet, orange ou jaune, et sont souvent très parfumées. Dans leurs milieux naturels en zone tropicale, les Bauhinia fleurissent en fin d'hiver et souvent jusqu'au début de l'été Fabacées (Bärtels, A., 2001).

Bauhinia galpinii, aussi appelé « Plume Africaine » est originaire de la partie sud de l'Afrique. Pouvant atteindre entre 3 et 5 mètres de hauteur, il possède des branches flexibles qui sont utilisées localement pour la confection de paniers. Les feuilles bilobées mesurant entre 4 et 6 cm de long, ressemblant ainsi à un paillon. Ses magnifiques fleurs mesurent jusqu'à 10 cm de diamètre et apparaissent presque toute l'année. Ces grandes fleurs rouge orangé contiennent un nectar qui attire beaucoup les insectes pollinisateurs ainsi que les papillons.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 22, Bauhinia,
www.ebay.es/itm/Arbol-de-las-Orquidea-BAUHINIA-PURPUREA-10-Semillas-/300858294052

"Les Bauhinias, aux grappes rouges..." (*La Curée*: 74).

- Quisqualus

Genre d'arbustes grimpants, de serre chaude, habitant l'Asie et l'Afrique tropicales, ainsi que le sud de cette dernière partie du monde. Fleurs de couleur variable, blanches ou rouges, disposées en courts épis ou parfois en grappes auxiliaires et terminales. Propre à orner les piliers ou la charpente des serres chaudes.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 23, *Quisqualus*, stiletto-hottie.blogspot.com.es/2010/08/tropical-august-blooms.html

"Les *Quisqualus*, dont les fleurs pendaient comme des colliers de verroterie, filaient, se coulaient, se nouaient, ainsi que des couleuvres minces, jouant et s'allongeant sans fin dans le noir des verdure" (*La Curée*: 74).

- Orchidée

Les Orchidées forment un monde à part dans le règne végétal. Grâce, originalité, diversité inouïe de formes, de couleurs et d'aspects, tels sont les caractères principaux de ces plantes. L'architectonique de la fleur des Orchidées surpasse tout ce que pourrait produire la fantaisie du plus fantasque artiste. Par des modifications innombrables dans la forme de ses pétales, la nature parvient à faire les combinaisons les plus originales. Abeilles, araignées, sauterelles, têtes de serpents, singes à longue

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

queue, hommes pendus, batraciens inconnus, papillons, colibris aux ailes étendues. Toutes les formes animales et toutes sortes d'objets inanimés se trouvent représentés par la fleur des Orchidées: ce sont des pantoufles mignonnes, des lampes fantastiques, des berceaux lilliputiens, des corbeilles, des gobelets, des cassolettes, des girandoles, et, pour représenter tous ces êtres et tous ces objets, toutes les matières sont également imitées, depuis la soie et le velours jusqu'aux métaux et aux pierres fines: acier blanc, bronze, argent niellé, or éclatant, topaze, émeraude et rubis. Et ce n'est pas seulement comme forme que ces fleurs sont étranges, mais encore et surtout comme expression. Les Orchidées sont les singes du monde végétal. Grimpantes, accrochées, suspendues la tête en bas, car elles descendent généralement vers la terre, elles font aux vieux troncs d'arbres, qui les soutiennent, toutes les grimaces imaginables. Ce n'est point qu'on doive les ranger dans la catégorie des véritables parasites. Elles vivent sur les arbres —beaucoup d'entre elles, du moins— mais sans leur demander guère autre chose qu'appui et protection. Leurs racines flottantes à l'air libre se nourrissent des vapeurs d'eau et des gaz qu'elles pompent dans l'atmosphère. Il leur suffit, à ces aériennes créatures, d'être balancées par la brise, et c'est un spectacle admirable que de voir, du haut des branches noires et moussues, descendre de longues guirlandes chargées de fleurs les plus merveilleusement belles qu'il soit possible d'imaginer. Dans les serres, un morceau de vieux bois garni de son écorce suffit au développement de ces sobres prisonnières; il en est même auxquelles ce morceau de bois devient superflu, et qui, accrochées à n'importe quoi, font pendre dans l'atmosphère leurs racines flottantes. Les Orchidées sont dans le monde végétal la plus magnifique expression de l'élégance et de la fantaisie. Elles décorent,

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

parfument, poétisent tout lieu qu'elles habitent. Quelques guirlandes, quelques fleurs, et voilà un coin de forêt splendide (Grimard, É., 1869: 105-108).

Comme l'indique Vleeschouwer, les serres chaudes deviennent avec les années de plus en plus élaborées. L'accent est mis sur le climat du lieu d'origine des plantes importées que l'on s'attache à reproduire. Les botanistes établissent les besoins en humidité, chaleur et luminosité propres à chacune des espèces conservées. Dès le début du XIX^{ème} siècle cette différenciation aboutit à une séparation de la serre chaude en deux espaces distincts: une serre chaude sèche et une serre chaude humide. D'une température située entre 25 et 30 degrés C la seconde contiendra artificiellement assez d'humidité (grâce à l'installation de cyternes, de systèmes d'arrossages et de fréquentes vaporisations) pour pouvoir héberger les espèces qui, sans cela, dépériraient inéluctablement. Parmi ces espèces, les orchidées occuperont une place de choix. Ces plantes, en provenance d'Amérique Centrale, rencontrent en effet dès cette époque un succès grandissant. Des collectionneurs européens achètent à prix d'or certaines variétés rares.

"Et, sous les arceaux, entre les massifs, çà et là, des chaînettes de fer soutenaient des corbeilles, dans lesquelles s'étaient des Orchidées, les plantes bizarres du plein ciel, qui poussent de toutes parts leurs rejets trapus, noueux et déjetés comme des membres infirmes" (*La Curée*, p. 75).

"Les Orchidées, dans leurs corbeilles que retenaient des chaînettes, exhalaient leurs souffles, semblables à des encensoirs vivants" (*La Curée*, p. 202).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

- Sabots de Vénus

Fleurs brunes, d'une forme singulière, paraissant en mai et exhalant absolument le même parfum que les fleurs d'oranger. D'après J.-J. Grandville, les pétales de cette fleur ressemblent parfaitement aux ailes d'un moulin à vent.

Cette plante pousse dans les bois chauds et clairs. La tige droite mesure de 15 à 50 centimètres de haut. Elle est écailleuse à la base et porte trois ou quatre, parfois cinq feuilles alternes et enveloppantes. Le limbe est large, elliptique ou lancéolé. La tige ne porte en général qu'une seule fleur, rarement plus. Cette fleur est grande et dressée, et elle naît dans l'aisselle d'une bractée semblable à une feuille. Les deux tépales externes latéraux sont soudés en un élément floral bidenté. Le tépale externe supérieur est ovale et lancéolé, alors que les latéraux internes sont déployés. Tous sont de couleur brun rouge. Le labelle (pétale supérieur des orchidacées, tournée vers le bas et prenant parfois la forme d'un insecte) mesure trois à quatre centimètres de long et il est fortement convexe dans la partie inférieure. La partie supérieure est arrondie et de couleur jaune clair, et l'intérieur est tacheté de rouge. Le gynostème (colonne portant à la fois les étamines et le pistil) est triangulaire et les deux étamines sont soudées à lui; le stigmate est trilobulé.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 24, Sabots de Vénus, www.florealpes.com/fiche_sabotvenus.php

"Et, sous les arceaux [...] Il y avait de Sabots de Vénus, dont la fleur ressemble à une pantoufle merveilleuse, garnie au talon d'ailes de libellule" (*La Curée*: 74).

- Aéride

Ces plantes habitent dans l'Inde, et quelques-unes au cap de Bonne-Espérance. Les fleurs sont disposées en grappes terminales, et aussi distinguées par leur beauté que par l'odeur suave et douce qu'elles répandent. Le périanthe (l'ensemble des enveloppes qui assurent la protection des organes reproducteurs de la fleur) est à six divisions, dont cinq sont presque égales, étroites, élargies à leur sommet. La sixième division ou inférieure, est plus courte que les cinq autres et forme une espèce de poche arrondie qui couvre les parties sexuelles, comme un bonnet. C'est elle qui renferme cette odeur qui donne à la fleur son intérêt. La fleur a l'aspect d'une araignée, dont le ventre globuleux serait constitué par la sixième division et les pattes par le reste du périanthe. La plupart des plantes de ce renge sont très recherchées comme fleurs d'ornement (Brisseau-Mirbel, Ch.-F., 1806: 255-256). Les fleurs,

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

disposées en grappes ou en épis, sont très belles ; ordinairement pourpres ou jaunes (Baillon, M.-H., 1876: 59).



Illustration 25, Aéride, www.jardins-interieurs.com/Aerides-355

"Et, sous les arceaux, entre les massifs, çà et là, des chaînettes de fer soutenaient des corbeilles [...] les Aérides, si tendrement parfumées" (*La Curée*: 74).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

- Stanhópea

Genre originaire de l'Amérique tropicale, depuis le Brésil jusqu'au Mexique. Fleurs grandes, peu nombreuses, réunies en grappes. Feuilles amples, plissées et veinées. Tige très courte, couverte de nombreuses gaines. Bien que les fleurs des Stanhópea soient éphémères, ne durant que quelques jours en perfection, leur floribondité devrait les faire comprendre dans toutes les collections; les fleurs de plusieurs espèces sont fort belles, toutes en forme très singulière et beaucoup sont très odorantes. Par suite de la façon particulière dont ils produisent leurs fleurs, les grappes étant pendants et naissant exactement en dessous de la plante, il faut les cultiver dans des paniers, dont le fond et les côtés soient plus percés que pour les autres plantes de cette espèce, et que l'on suspend à la charpente des serres (Nicholson, G., 1893: 114).



Illustration 26, Stanhópea, www.orquidariovirtual.com/orchids/stanhopea/

"Et, sous les arceaux, entre les massifs, çà et là, des chaînettes de fer soutenaient des corbeilles [...] les Stanhopéas, aux fleurs pâles,

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

tigrées, qui soufflent au loin, comme des gorges amères de convalescent, une haleine âcre et forte" (*La Curée*: 74).

"Puis arrivaient les notes rudes des Stanhopéa, dont les bouches tigrées ont une haleine forte et amère de convalescent" (*La Curée*: 202).

- Hibiscus de la Chine

L'*Hibiscus Rosa sinensis*, populairement appelé Hibiscus de la Chine, est une des espèces de l'*Hibiscus* les plus cultivées pour ses grandes et belles fleurs vivement colorées. Les espèces de serre chaude et tempérée poussent vigoureusement lorsqu'on les tient dans de grands pots et se plaisent aussi dans la pleine terre de la serre (Nicholson, G., 1893: 647).

Cet antique hybride, originaire des régions de l'océan Indian, forme un arbuste persistant, de 4.50 m. en tous sens, à feuilles vernissées et à fleurs rouges sang, qui s'épanouissent pratiquement toute l'année. Les fleurs mesurent au moins 12 cm. de diamètre. Chaque fleur ne dure qu'une journée, s'ouvrant au matin puis se fanant le soir, mais par temps chaud, il s'en offre sans discontinuer (Burnie, G., et al., 2006).

L'*Hibiscus Rosa sinensis* est la fleur nationale d'Hawaii et de Malaysia. Les filles des îles de mers du Sud se parent pour la danse des "fleurs des beaux rêves". En Asie Orientale aller au temple signifie presque obligatoirement apporter ces fleurs en offrande (Bärtels, A., 2001).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 27, Hibiscus de la Chine, fr.wikinoticia.com/culture-science/%C3%A9cologie%20et%20environnement?start=860

"Mais ce qui, de tous les détours des allées, frappait les regards, c'était un grand Hibiscus de la Chine, dont l'immense nappe de verdure et de fleurs couvrait tout le flanc de l'hôtel, auquel la serre était scellée. Les larges fleurs pourpres de cette mauve gigantesque, sans cesse renaissantes, ne vivent que quelques heures. On eût dit des bouches sensuelles de femme qui s'ouvraient, les lèvres rouges, molles et humides, de quelque Messaline géante, que des baisers meurtrissaient et qui toujours renaissaient avec leur sourire avide et saignant" (*La Curée*: 74).

"Et, de temps à autre, elle se penchait brusquement, elle le baisait de sa bouche irritée. Sa bouche s'ouvrait alors avec l'éclat avide et saignant de l'Hibiscus de la Chine, dont la nappe couvrait le flanc de l'hôtel. Elle n'était plus qu'une fille brûlante de la serre. Ses baisers fleurissaient et se fanaient, comme les fleurs rouges de la grande mauve, qui durent à peine quelques heures, et qui renaissent sans cesse, pareilles aux lèvres meurtries et insatiables d'une Messaline géante" (*La Curée*: 203).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

- Psychotria elata

Étant donnée la similitude des bractées de la *Psychotria elata* avec une bouche de femme, nous pensons que Zola, qui n'était pas forcément un connaisseur en botanique, aurait pas pu penser à cette plante lorsqu'il nommait l'Hibiscus de la Chine.



Illustration 28, *Psychotria elata*, www.youtube.com/watch?v=yYU1ciSsQQg

Cette plante tropicale de la famille des Rubiacées, est rare et étonnante. Sa fleur aux surnoms de "Lèvres chaudes", ou "Plante à bisous" se distingue par sa couleur rouge vif et sa forme faisant penser à des lèvres sensuelles et maquillées. Malheureusement, cette plante rare et tout à fait unique dans le règne végétal est aujourd'hui menacée dans son milieu naturel.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 29, Psychotria elata,
floresmanizales.blogspot.com.es/2014/07/en-lo-mas-profundo-de-las-selvas-de.html

Originnaire des forêts tropicales humides d'Amérique Centrale, elle pousse notamment au Costa Rica, en Équateur, au Panama et en Colombie. Grâce à sa couleur, elle attire dans son milieu naturel de nombreux pollinisateurs, notamment des papillons et des colibris. Elle aime les climats chauds et humides et se trouve généralement à une altitude avoisinant les 400 mètres. Malheureusement, cette plante magnifique se voit aujourd'hui (comme de bien nombreuses autres espèces animales et végétales) de plus en plus menacée d'extinction en raison de la déforestation toujours croissante et incontrôlée qui menace les forêts tropicales de cette région du globe.



Ilustración 30, *Psychotria elata*,
actualcurioso.blogspot.com/2014/09/la-flor-del-beso-o-labios-de-prostituta.html

Cette *Psychotria* appartient à un genre botanique comprenant quelques 1900 espèces différentes de la famille des Rubiacées. *Psychotria elata* est une plante qui a un air de parenté avec les caféiers, leurs feuilles sont très ressemblantes. Ses petites fleurs en forme de lèvres, une fois pollinisées pourront donner des fruits charnus aux petites graines d'un noir intense qui permettront la multiplication de la plante.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

- Lataniers

Petit genre ne comprenant plus aujourd'hui que trois espèces de magnifiques Palmiers de serre chaude, originaires des Îles Mascareignes. Tronc fort, marqué de cicatrices circulaires, et portant au sommet un bouquet de grandes feuilles en forme d'éventail (Nicholson, G., 1893: 93).



Illustration 31, Latanier, fr.wikipedia.org/wiki/Latanier

"Sur les feuilles lisses du Ravenala, sur les éventails vernis des Lataniers, un flot de lueurs blanches coulait" (*La Curée*: 74-75).

- Fougères

Les régions intertropicales sont la patrie des Fougères. C'est là qu'elles s'élèvent dans toute leur beauté; il est certaines dont le port rappelle celui des Palmiers et qui parviennent à une hauteur de onze mètres. Quelques-unes sont couvertes d'une

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

poussière qui leur donne un éclat métallique. Les Fougères possèdent de nombreuses propriétés économiques et médicales. Les cendres de plusieurs espèces, riches en potasse, sont employées dans la fabrication du verre. C'est en faisant allusion à cet usage que les trouvères provençaux, ont souvent célébré dans leurs chants "le vin qui rit dans la Fougère". Principaux renges: Adianthe, Ptéris, etc. (Grimard, É., 1865: 542-543).

Les tiges des Fougères sont souvent simples. Il y a, surtout dans les pays chauds, des Fougères en arbre à tige épaisse, dressée, simple, toute couverte de bases ou de cicatrices de feuilles. Plus rarement ces tiges sont grimpantes, grêles, volubiles (Baillon, M.-H., 1886: 363.).

D'après Vleeschouwer, la Fougère figure parmi les plantes tempérées qui ont connu un regain d'intérêt dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. La culture de fougères requérait des aménagements particuliers qui ouvrirent la voie à une conception plus libre de l'ordonnancement intérieur. Puisque la serre était par essence le lieu de la culture d'espèces naturelles, il fallait que le sentiment éprouvé en y pénétrant ne soit pas entravé par les signes patents de quelque intervention humaine. Donc, les lignes droites vont céder la place à de charmants sentiers propices à des rencontres improvisées avec différentes variétés de fougères. L'idée de promenade prit peu à peu le pas sur celle de simple visite.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 32, Fougère, www.pepinieres-huchet.com/la-boutique/plantes-vivaces/fougères/

"... de la dentelle des Fougères, tombaient en pluie fine des gouttes de clarté" (*La Curée*: 75).

- Liane

Les Lianes ne sont pas une famille de végétaux que rattache aucune parenté botanique. C'est simplement un groupe contenant des plantes que rendent analogues un mode de végétation et des allures semblables. Toutes les Lianes sont sarmenteuses, c'est-à-dire qu'elles grimpent et aiment à s'enrouler autour d'un appui quelconque. Du reste, il n'y a nulle parenté qui en unisse beaucoup d'entre elles. Mais, il y a "un rôle identique qui les rapproche et les unit dans une commune culpabilité. Toutes ces belles Lianes sont de redoutables voisines; quelques-unes même sont des meurtrières. Ne m'accusez pas d'exagération. Au milieu de leurs superbes guirlandes, regardez, et

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

vous verrez presque toujours quelque malheureux arbre qui, écrasé ou étouffé par ces mortelles enchanteresses, semble tendre les bras et crier au secours. De quoi se plaint-il donc? N'est-il pas orné de festons charmants, enivré de parfums suaves?... Ah! Les infortunés! S'ils pouvaient nous dire ce qu'ils souffrent, tous ceux qui se meurent lentement sous ces apparentes caresses et ces monceaux de fleurs! [...] semblables à d'horribles serpents, [les Lianes] s'aplatissent sur leurs victimes et les enlacent de tant de replis, qu'une asphyxie lente, mais progressive, en est l'inévitable résultat. [...] Quoi qu'il en soit, pardonnons-leur à toutes en faveur de leur beauté. Soyons indulgents en songeant qu'elles n'ont pas la conscience du mal qu'elles commettent, et avouons quelles se font absoudre par tout le charme qu'elles répandent dans les lieux qu'elles décorent. Tout en elles est enchantement, séduction: formes élégantes, fleurs charmantes, parfums délicieux. [...] l'on pourrait dire que les Lianes représentent dans la forêt l'élément féminin: flexibles ondulations, étreintes gracieuses --quelques fois perfides--, insinuations timides, audaces feintes, câlineries et enlacements. Il y a bien d'autres symbolismes, à coup sûr, dans ce monde des Lianes. S'il y en a beaucoup de tendres, l'on en trouve de fougueuses, d'échevelées, et d'autre part, lorsque par suite d'une chaleur excessive ou d'une maladie quelconque, il en est qui laissent retomber mélancoliquement leurs feuilles et leurs fleurs". D'après le botaniste Édouard Grimard, les lianes serrent avec une telle puissance le tronc des arbres envahis, qu'elles finissent par pénétrer dans l'intérieur même du bois, malgré les plus dures écorces. Sous ces étreintes, la sève s'engorge rapidement; de part et d'autre de la tige parasite, se forment des bourrelets qui grossissent, débordent, la recouvrent parfois et amalgament ainsi des tissus différents qui finissent par se souder de la plus étrange façon.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 33, Liane, *faszination-regenwald.de/info-center/pflanzenwelt/index.htm*

"Mais un des charmes de ce jardin d'hiver était, aux quatre coins, des antres de verdure, des berceaux profonds, que recouvraient d'épais rideaux de lianes. Des bouts de forêt vierge avaient bâti, en ces endroits, leurs murs de feuilles, leurs fouillis impénétrables de tiges, de jets souples s'accrochant aux branches, franchissant le vide d'un vol hardi, retombant de la voûte comme des glands de tentures riches. Un pied de Vanille, dont les gousses mûres exhalaient des senteurs pénétrantes, courait sur la rondeur d'un portique garni de mousse" (*La Curée*: 73-74).

"Puis, tout autour, du noir s'entassait; les berceaux, avec leurs draperies de lianes, se noyaient dans les ténèbres, ainsi que des nids de reptiles endormis" (*La Curée*: 75).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

- Tanghin de Madagascar

Le Tanghin produit une graine huileuse que les indigènes de Madagascar emploient pour la constatation de la culpabilité ou de l'innocence de certains accusés, pour lesquels on renouvelle les épreuves des anciens "jugements de Dieu", comme on les appelait au moyen âge. Cette graine de Tanghin, qui est très vénéneuse, est administrée au patient devant de nombreux témoins, parmi lesquels figure l'accusateur. Tout se réduit dès lors à un fait purement physiologique. Suivant que l'accusé est doué d'un estomac plus ou moins robuste, rejette le Tanghin, ou bien souffre l'angoisse d'un empoisonnement qui non seulement lui produit la mort, mais qui encore fait qu'il soit déclaré coupable. D'après le naturaliste Édouard Grimard, la mémoire de l'accusée est, dès lors souillée, "et ses biens partagés en trois lots, l'un pour le chef de la peuplade, le second pour ses officiers, et le troisième, le croirait-on?... Pour l'accusateur! Ce mode de partage explique du reste la ténacité de cette coutume abominable" (Grimard, É., 1869: 305).

La connaissance du Tanghin, de son symbolisme et son utilisation est relativement ancienne, puisqu'une annotation, publiée en 1822 dans le Journal de Pharmacie et des sciences accessoires (Vol. VIII, p. 90-93, Paris), signée par Viceroy et intitulé *Sur le Tanghan de Madagascar, fruits vénéneux, employé épreuve comme judiciaire*, fait mention de leurs propriétés et de sa fonction de ordalistique. Zola affirme, dans la préface à la 1ère édition de cet ouvrage, que *La Curée* est une plante malsaine qui pousse sur le fumier impérial. En effet, c'est le moment où les entrailles de Paris sont ouvertes pour construire les quartiers du Plan Haussmann. Dans cette ambiance

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

sociale empoisonnée, le Tanghan concentre toutes les connotations malsaines d'exotisme et de tropicalité, c'est la plante maudite⁵.



Illustration 34, Tanghin de Madagascar,
treeflower.la.coocan.jp/Apocynaceae/Cerbera%20manghas/Cerbera%20manghas.htm

"L'arbuste derrière lequel elle se cachait à demi, était une plante maudite, un Tanghin de Madagascar, aux larges feuilles de buis, aux tiges blanchâtres, dont les moindres nervures distillent un lait empoisonné. Et, à un moment, comme Louise et Maxime riaient plus haut, dans le reflet jaune, dans le coucher de soleil du petit salon, Renée, l'esprit perdu, la bouche sèche et irritée, prit entre ses lèvres un rameau de Tanghin, qui lui venait à la hauteur des dents, et mordit une des feuilles amères" (*La Curée*: 76).

⁵ Folcalquier: *Il faut respecter le Tanguin*, Communication au colloque *Les plantes et l'effroi*, 13-15 octobre 2011.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard



Illustration 35, Tanghin de Madagascar,
www.anthropologieenligne.com/pages/tanguinM.html

"D'habitude, les amants se couchaient sous le Tanghin de Madagascar, sous cet arbuste empoisonné dont la jeune femme avait mordu une feuille" (*La Curée*: 203).

- Mancenillier

Dans notre l'analyse du discours poétique, dont il sera question dans le chapitre suivant, nous attirerons l'attention sur le fait que, dans les dossiers préparatoires du roman, le mancenillier figure dans la liste d'espèces végétales que Zola a créé pour les descriptions de la serre de l'hôtel Saccard, bien que l'auteur n'aie pas décidé de le citer

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

dans le texte définitif. Nous développerons notre théorie sur les raisons qui auraient pu amener l'auteur, dans les dossiers préparatoires, à nommer cette espèce. Mais, ici, nous avons décidé de faire aussi la présentation des caractéristiques de cette plante, avec le même intérêt que si elle avait été mentionnée dans le roman, puisque, par sa funeste célébrité, celle-ci s'avère très évocatrice dans le contexte de dépravation dans lequel les scènes de la serre ont lieu.



Illustration 36, Mancenillier,
www.horizon-guadeloupe.com/pages/flore/le-mancenillier-arbre-toxique-attention-danger.html

Cette Euphorbiacée, a été objet de nombreuses légendes. Son fruit, une petite baie ronde et rose assez semblable à une pomme, sa couleur charmante, ainsi que l'odeur flatteuse qu'il exhale, invitent à le goûter (Jehan, L.-F., 1866: 393). Mais ses sucs, d'un blanc de lait, sont vénéneux et son fruit —comme un pomme— peut aisément causer la mort. Le plus simple contact avec la peau produit une inflammation violente, et

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

même la gangrène. Le suc laiteux du Mancenillier exhale une odeur d'absinthe; ses vapeurs âcres déterminent bien vite sur la peau du visage des ulcérations plus ou moins graves (Grimard, É., 1869: 300-301).

D'après Moquin-Tandon, il suffit d'une goutte sur la peau pour produire une ampoule qui se remplit de sérosité, étant donnée la causticité de son suc. De Tussac rapporte qu'une heure après son application, il ressentit une douleur assez vive, qu'il survint des ampoules et de petits ulcères qui le firent beaucoup souffrir, et qui durèrent plusieurs mois. Les Indiens trempent le bout de leurs flèches dans ce suc, et ces flèches conservent longtemps leur qualité toxique. Lorsqu'on mange les fruits, ils présentent d'abord une grande fadeur, puis un goût douceâtre. Mais, bientôt, il se manifeste une irritation violente aux lèvres, à la langue et au palais. Les crabes qui se nourrissent de ces fruits sont dangereux pour les personnes qui en mangent (de Tussac). On dit que le Mancenillier rendait vénéneuse la pluie qui avait touché son feuillage. On a même prétendu que son ombre seule était funeste. Mais on a exagéré les effets malfaisantes de ce végétal; ce qui, toutefois, n'autorise pas suffisamment à regarder ses émanations comme innocentes dans tous les cas.

1.2.6. Le sphinx

"Derrière elle, un grand sphinx de marbre noir, accroupi sur un bloc de granit, la tête tournée vers l'aquarium, avait un sourire de chat discret et cruel; et c'était comme l'idole sombre, aux cuisses luisantes, de cette terre de feu" (*La Curée*: 74).

"Et, au-dessus d'elle, le grand Sphinx de marbre noir riait d'un rire mystérieux, comme s'il avait lu le désir enfin formulé qui galvanisait ce cœur mort, le désir longtemps fuyant, «l'autre chose» vainement cherchée par Renée dans le bercement de sa calèche, dans la cendre fine de la nuit tombante, et qui venait brusquement de lui révéler

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

sous la clarté crue, au milieu de ce jardin de feu, la vue de Louise et de Maxime, riant et jouant, les mains dans les mains" (*La Curée*: 76).

"Le jeune homme, couché sur le dos, aperçu, au-dessus des épaules de cette adorable bête amoureuse qui le regardait [Renée], le sphinx de marbre, dont la lune éclairait les cuisses luisantes" (*La Curée*: 200).

"Et ils étaient à mille lieues de Paris, en dehors de la vie facile du Bois [de Boulogne] et des salons officiels, dans le coin d'une forêt de l'Inde, de quelque temple monstrueux, dont le sphinx de marbre noir devenait le dieu" (*La Curée*: 203).

Comme nous aurons l'occasion de le constater dans l'analyse du discours poétique (chapitre II) et, surtout, dans le traitement de la femme fatale, dans le chapitre IV de cette thèse, ce monstre fabuleux de marbre joue un rôle très important dans les descriptions de la serre. Si Zola a pensé à l'inclure parmi les éléments qui garnissent ce jardin, c'est bien par d'autres raisons que par le simple fait que le sphinx ait toujours constitué un ornement récurrent dans les jardins et les fontaines: son caractère énigmatique, en tant que symbole de l'impénétrabilité de l'âme féminine et de son mystère (Correa Ramón, A., 2004: 182), et, en conséquence, des amours dangereux. L'artiste à qui l'on doit les documents les plus précieux sur la sphinge amoureuse est Gustave Moreau. Dans un assez grand nombre d'oeuvres, il montre la sphinge, toujours dessinée à la façon grecque, en femme orgueilleuse et cruelle entourée de ses victimes; en femme, également, qui, dès l'instant où elle comprend qu'Œdipe sera plus fort qu'elle, se précipite sur lui dans une dernière tentative pour le vaincre par les détours d'un amour pernicieux ; et, pour finir, en vaincue qui se jette dans l'abîme (Czerny, E., 1995).

On sait que le sphinx avec le visage de femme, le corps de chat et des ailes d'oiseau correspond à l'iconographie du sphinx des Grecs anciens, tandis que le sphinx couché, sans ailes et portant la coiffure des pharaons, s'inscrit dans la tradition égyptienne. Il

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

ne semble cependant pas que Zola ait eu l'intention de faire une distinction entre un type égyptien et un type grec. En réinterprétant le style originel des oeuvres de l'Antiquité, il fait disparaître les différences qui existaient entre les deux conceptions de cet être hybride, pour se concentrer sur le caractère énigmatique qu'on lui attribue traditionnellement.

Cet aspect énigmatique du sphinx dépend sans doute de l'interprétation donnée par les écrivains gréco-romains, qui, comme Plutarque, considéraient assez souvent le sphinx comme le symbole d'une sagesse cachée.

Bien que Plutarque et Clément d'Alexandrie parlent explicitement des sphinx égyptiens, il semble que leur interprétation soit déjà influencée par le mythe grec de la sphinge thébaine qui contraint les jeunes hommes de Thèbes en Béotie à une lutte mortelle pour résoudre ses énigmes, ceci jusqu'à ce qu'Œdipe trouve la réponse juste. Cette sphinge, qui pose des énigmes insolubles et qui se jette dans l'abîme après qu'Œdipe lui a répondu, a toujours été considérée comme une créature cruelle, mais pleine de sagesse. Dans la peinture du XIX^{ème}, le thème du sphinx remporte un vif succès (Czerny, E., 1995).

1.3.7. La bassin

"Au milieu, dans un bassin ovale, au ras du sol, vivait de la vie mystérieuse et glauque des plantes d'eau, toute la flore aquatique des pays de soleil" (*La Curée*: 72).

"À ses pieds [ceux de Renée et Maxime], le bassin, la masse d'eau chaude épaissie par les sucs des racines flottantes, fumait, mettait à ses épaules un manteau de vapeurs lourdes, une buée qui lui chauffait la peau, comme l'attouchement d'une main moite de volupté" (*La Curée*: 75).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

"Puis ils s'étaient couchés sur cette fourrure d'encre, au bord d'un bassin, dans la grande allée circulaire" (*La Curée*: 199).

"À leurs pieds, le bassin fumait, plein d'un grouillement, d'un entrelacement épais de racines" (*La Curée*: 201).

"Le bassin les mouillait d'une senteur âcre, profonde, où passaient les mille parfums des fleurs et de verdure" (*La Curée*: 202).

Après les végétaux, les eaux sont ce qu'il y a de plus agréable pour la décoration des jardins. Elles jettent sur les tableaux une vie et un mouvement qui agissent sur notre imagination, dont Zola se fait l'écho, quand il écrit:

"Dans l'eau épaisse et dormante du bassin, d'étranges rayons se jouaient, éclairant des formes vagues, des masses glauques, pareilles à des ébauches de monstres" (*La Curée*: 74).

Noisette divise les eaux dans les jardins en naturelles et artificielles. Parmi celles dernières se trouve le bassin. Celui-ci n'accompagnait que les jardins les plus élégants. Il n'est pas étonnant donc qu'Aristide Saccard, dans son ardeur ostentatoire, n'ait pas voulu s'en passer.

Mais, outre le fait qu'aucun élément manifestant du luxe pouvait être absent dans le jardin d'hiver de l'hôtel Saccard, que ce soient les sculptures, le sphinx ou le bassin, nous voulons mettre, sur tout, l'accent sur la volonté de l'auteur d'organiser toute la description de la serre autour d'un point d'eau. Comme nous aurons l'occasion de le montrer, nous admettons ici l'hypothèse de Claire Meyrat-Vol, qui considère le bassin de ce jardin en tant que mandala tantrique. L'hôtel Saccard serait ainsi entendu comme un espace à emboîter, constitué d'encastresments successifs, de plus en plus protégés, pour arriver finalement au noyau même de ce bâtiment: à l'intérieur de la maison il y a une serre, à l'intérieur de laquelle il y a une avenue concentrique, à l'intérieur de laquelle on trouve le bassin, à l'intérieur duquel règne le nymphéa.

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

1.2.8. L'aquarium

Au-delà de sa symbolique d'un manque de liberté, la présence de l'aquarium dans la serre de l'hôtel Saccard, s'inscrit dans la forte tendance qui se développe dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, d'installer ce type de gadget dans les maisons bourgeoises. Entre 1850 et 1870, une véritable "aquariumania" saisit l'Angleterre puis la France (Lorenzi, 2009, citation par Estebanez, 2014); les classes aisées se prenant de passion pour le tableau vivant que forment les poissons. Des meubles spécifiques, qui servent de présentoir et articulent parfois un aquarium avec une volière et des jardinières, se développent et viennent prendre une place centrale dans les salons. Marque du progrès, de la science et du génie humain, les aquariums de salon sont alors décrits comme un guide moral rapprochant le spectateur d'une nature apaisante et un objet esthétique de premier ordre.

L'aquarium permet de domestiquer l'océan. Comme d'autres institutions de mise en ordre de la nature —zoos, jardins botaniques, serres—, les aquariums sont liés à une expression du pouvoir dont les premières formes remontent à l'Antiquité, et ils présentent des formes variées, notamment pendant les épisodes coloniaux.

Comme nous venons de l'indiquer, le développement massif des aquariums privés comme publics ne se fait pas avant le milieu du XIX^e siècle, mais il s'appuie sur des pratiques antérieures comme les cabinets de curiosités et les tentatives parfois millénaires pour transformer certains poissons en animaux de compagnie.

Si, comme l'affirme Jean Estebanez, avant le XVIII^e siècle, l'océan est un repoussoir, lieu de tous les dangers, fréquenté par des monstres marins, les cabinets de curiosités de la Renaissance élèvent au rang d'objet de collection des items aussi variés que des

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

crocodiles embaumés, des œufs fossilisés ou des coquillages, pour une audience aristocratique. A partir du XIV^{ème} siècle, les coquilles de moules, les étoiles de mer séchées ou les hippocampes sont considérés comme des curiosités marines collectées sur les côtes, qui sont enregistrées, classifiées et exposées dans des cabinets, afin de rendre compte de manière ordonnée du macrocosme.

D'après Jean Estebanez, les tentatives pour retenir et observer des poissons vivants dans un contexte domestique ou urbain remontent à plusieurs milliers d'années. Pliny l'Ancien note par exemple que certains poissons maintenus dans une cuve sont utilisés comme oracles en fonction de leur façon d'accepter ou de refuser la nourriture. La colonie grecque d'Agrigente possède un bassin sacré alimenté par des cours d'eau vers 500 av. J.-C. Plusieurs siècles après, la plupart des riches villas côtières d'Herculanum ou de Pompéi possèdent des bassins d'eau de mer, généralement devant la maison. En 50 av. J.-C., apparaissent les premiers panneaux de verre qui viennent remplacer une des parois des bassins en marbre, transformant radicalement la vision sous-marine.

Si les ménageries des élites se développent avec des animaux très variés dès l'Antiquité, la conservation des poissons vivants à distance de la mer ou d'un cours d'eau reste une opération quasiment impossible jusqu'au XIX^e siècle, malgré quelques tentatives pour oxygéner l'eau de petits globes en verre. Vers 1830, Jeannette Power de Villepreux, qui étudie les nautilus en Sicile, utilise une cuve en verre qui lui permet de mieux observer ses spécimens en plongeant le conteneur dans la mer puis en le remontant et en utilisant un système de pompage pour faire circuler l'eau. Au même moment, le chirurgien anglais Nathaniel Ward découvre que des plantes aussi délicates que les fougères peuvent se développer dans des cloches de verre fermées quasiment

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

de manière hermétique. Intensément utilisée comme jardin miniature et comme moyen de faciliter la circulation de plantes à l'échelle mondiale, la caisse de Ward est à partir de 1841 remplie d'eau, de plantes aquatiques et de poissons. Il n'est désormais plus besoin d'avoir un apport en eau oxygénée extérieure à l'aquarium, qui peut s'installer à l'intérieur des terres. Le principe de cet équilibre biologique entre des animaux qui exhalent du dioxyde de carbone et des plantes qui produisent de l'oxygène est expérimenté, décrit et analysé par Robert Warington, membre de la société de chimie de Londres, en 1850. Il popularise alors avec le naturaliste Philip Henry Gosse le terme d'aquarium, qui désigne l'environnement équilibré de la communauté d'animaux et de plantes aquatiques, plutôt que de celui de terrarium aquatique qui correspondait au système inventé par Ward. Avec la montée en puissance de la production industrielle de verre et la fin, en 1845, d'une taxe spécifique imposée sur le verre français, de nouveaux usages de ce matériau se développent, entre le gigantesque Crystal Palace de l'Exposition universelle de Londres de 1851 et les grands aquariums aux parois larges et solides. L'aquarium du Jardin d'Acclimatation de Paris a été construit en 1861 pour créer une ambiance plus saisissante et réaliste que celle de Regent's Park. Ceux de Vienne, de Hambourg et de Berlin ouvrent aussi leurs portes, respectivement en 1860, 1865 et 1869 (Estebanez, J., 2014).

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

1.3. Conclusion

Nous espérons que la présentation physique de la serre de l'hôtel Saccard, que nous venons de faire, contribuera à une meilleure compréhension de ce jardin, du point de vue symbolique.

Nous ne nous sommes pas bornés à traiter sur les qualités esthétiques des espèces botaniques, ainsi qu'aux autres éléments ornementaux, tels que le sphinx, le bassin ou l'aquarium, mais nous avons mentionné aussi, les conquêtes techniques opérées dans le domaine du fer, de la fonte, du vitrage ou du chauffage, sans lesquelles, la serre de l'hôtel Saccard n'aurait jamais pu être conçue. En effet, la production de fer et de fonte de qualité, la réalisation de verre étiré, ainsi que la maîtrise de la température grâce au chauffage par circulation de vapeur ou d'eau chaude dans un réseau de tuyaux métalliques, ont révolutionné les serres.

Par ailleurs, puisque dans notre présentation des caractéristiques physiques de cette serre, nous n'avons prétendu que la meilleure compréhension de l'analyse symbolique et actantielle, dont il sera question dans les chapitres suivants, nous trouvons qu'il aurait été erroné de négliger des aspects comme la chaleur ou l'élément aquatique.

La fonte, qui se substituera graduellement au bois, ouvre des horizons totalement nouveaux. Même si la fonte a remplacé progressivement le bois dans les grandes constructions, le fer forgé n'a pas été, pour autant, détrôné. En effet, la fonte présentait une excellente résistance à la pression, mais le fer forgé était nettement moins sensible à la traction latérale. De plus, il permettait de fabriquer des barres plus

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

finies qu'avec la fonte et de créer des arrondis décoratifs, toutes choses qui allaient dans le sens d'une plus grande clarté à l'intérieur de la serre.

Quant au vitrage, c'est le hollandais Hermann Boerhaave qui a découvert quel parti l'on pouvait tirer de l'utilisation du verre en pans inclinés pour garantir un meilleur ensoleillement des orangeries. Cette découverte déterminante sera reprise près d'un siècle plus tard par l'écossais Loudon, jardinier architecte défenseur des toits à pentes courbes pour la culture de bon nombre d'espèces végétales. Parallèlement avec la technique de la fonte, les techniques du verre réalisent au XIX^{ème} siècle, des prouesses en assurant la production de feuilles allant jusqu'à 1,80 m. de long, soit le triple de ce qui se faisait jusque-là.

Les progrès concernant la fonte et le verre, n'auraient jamais permis la survie de plantes en provenance du bout du monde si les systèmes de chauffage n'avaient connu, dans le même temps, des améliorations considérables. Des chaudières placées à l'extérieur de la serre et astucieusement équipées d'un réseau des tuyaux où circule de l'eau chaude garantissent une température constante et également répartie dans tout le bâtiment.

Il était indispensable aussi, dans cette présentation, de faire référence à l'élément aquatique, étant donné que la plupart des plantes cultivées en serres contiennent plus de 90 % d'eau.

Outre les plantes, nous avons décrit le reste des éléments qui garnissent ce jardin, tels que le sphinx, qui joue un rôle très important dans les deux descriptions de la serre, à cause de son caractère énigmatique, en tant que symbole de l'impénétrabilité de l'âme féminine et de son mystère, et, en conséquence, des amours dangereux. Il y a aussi le bassin, qui n'accompagnait que les jardins les plus élégants; il n'est pas

1. Description physique de la serre de l'hôtel Saccard

étonnant donc qu'Aristide Saccard, dans son ardeur ostentatoire, n'ait pas voulu s'en passer.

2. ANÁLISIS DEL DISCURSO POÉTICO

2.0. Introducción

Para este análisis hemos establecido una clasificación basada en los temas abordados ya en el capítulo de la investigación que nos precede. Allí, al explicar el concepto de jardín, citábamos, entre otras, la noción de jardín como lugar de liberación espiritual y de salida del tiempo. Asimismo, en el apartado titulado "El jardín en Zola", mencionábamos tres asuntos que se repiten de manera constante cada vez que Zola trata sobre este espacio en sus obras: el jardín como incitador de los sentidos y metáfora sexual, la relación arquitectura-naturaleza, y la inserción del concepto de mito. Aspectos a los que vendrá a sumarse el de la identificación entre el jardín y el alma humana. Como tendremos ocasión de comprobar, la elección de esta clasificación no es arbitraria, sino debida a que las metáforas más recurrentes aparecidas en las dos descripciones del invernadero del palacete Saccard, giran en torno a estos temas. Si bien nuestro objetivo en este capítulo es el análisis del discurso poético de estas dos grandes descripciones del invernadero —que se presentan desde el punto de vista narrativo como digresiones—, el estudio de estas nos remitirá al de otros pasajes de la obra, dado que las descripciones del invernadero resumen las imágenes que se dispersan por toda la novela.

Como escriben Van Buuren y Firet en su artículo *Splendeur et misère: le Paris du Second Empire vu par Émile Zola*, en el interior de la imagen de París, Zola sitúa una imagen en miniatura que refleja y resume las tendencias del conjunto: esta es la del invernadero adosado al palacete Saccard. Este jardín cerrado sirve de emblema de la

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

novela; es una puesta en abismo de *La Curée* —expresión que alude al procedimiento narrativo consistente en la imbricación de una novela dentro de otra, de manera análoga a las muñecas rusas—.

Si analizamos brevemente el sistema metafórico en Zola, llegamos a la conclusión de que leer a este autor es reconocer la profusión de la creación metafórica; así, la crítica presenta con frecuencia a un escritor dividido: positivista en el proyecto y visionario en la escritura, creador de mitos cuya coherencia se opone a las convicciones expuestas por el realismo y la ciencia.

Como escribe Maarten Van Buuren, un estudio detallado del conjunto de las metáforas empleadas en los Rougon-Macquart muestra que Zola elegía sus imágenes en un número restringido de campos relacionados entre sí de forma muy estrecha, lo que nos permite hablar de una estructura metafórica. Esta circunstancia confiere a las metáforas de los Rougon-Macquart el carácter de una estructura profunda que mantiene relaciones con la estructura temática superficial. En resumen: 1) Las metáforas de los Rougon-Macquart constituyen una unidad fuertemente estructurada (principio paradigmático); 2) Estas forman una estructura profunda que mantiene relaciones de interacción (principio sintagmático) con la temática de las novelas, con la estructura superficial; 3) La estructura metafórica está organizada como un mito que atraviesa la temática realista de las novelas. Este discurso mixto, mitad realista mitad mítico caracteriza fundamentalmente los Rougon-Macquart.

Etienne Rabaté coincide con Maarten Van Buuren en la idea de que la metáfora tiene tendencia a influenciar elementos no metafóricos, que ésta convierte en simbólicos en el interior del sistema figurado de la novela; el símbolo sería el elemento

2. Análisis del discurso poético en La Curée

real de la historia que la "contrainte paradigmatiche" de la metáfora atraería a su órbita. Jean-François Tonard viene a sumarse a esta teoría sobre la coherencia del sistema metafórico en Zola. Cuando una sucesión de metáforas desarrolla a lo largo de una novela toda una red de reminiscencias intencionales, se trata del procedimiento de la metáfora hilada. La metáfora hilada muestra la relación que las metáforas tienen entre ellas; incluso si están alejadas las unas de las otras, el lector, habituado a las imágenes de la bestia que emanan de la Lison (*La Bête humaine*), va a conceder automáticamente al tren una imagen de animal cuando los términos no metaforizados hagan mención a la velocidad del tren. La estela que dejan tras de sí las metáforas invade y contamina el resto del texto; por esto los términos no metafóricos en origen sufren la influencia de esas metáforas hiladas. En *La Curée* asistimos a este fenómeno de contaminación.

Un rasgo que caracteriza la primera de las dos presentaciones del invernadero es el empleo de una técnica descriptiva por la que todo se difunde a partir de Renée, el funcionamiento del texto parece estar delegado en este personaje, cuyo puesto de observación es el arbusto detrás del cual se ha instalado. En la segunda descripción, sin embargo, los objetos irradian a partir de sí mismos.

2.1. El jardín como incitador de los sentidos y metáfora sexual

El análisis de las metáforas sexuales nos pone en contacto con uno de los miedos de Zola: aquel que le infunden el cuerpo y la sexualidad de la mujer. El miedo al cuerpo de la mujer se canaliza a través de las descripciones de dos estancias íntimamente relacionadas con Renée: su cuarto de baño y su dormitorio. En lo que respecta a su

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

cuarto de baño, esta metáfora es utilizada también por Zola para retratar, muy inteligentemente, la instrumentalización de Renée por parte de aquellos que la rodean y en quienes ella confía:

"Elle s'était décolletée avec un tel mépris des regards, elle marchait si calme et si tendre dans sa nudité, que cela n'était presque plus indécent. Eugène Rougon, le grand homme politique qui sentait cette gorge nue plus éloquente encore que sa parole à la Chambre, plus douce et plus persuasive pour faire goûter les charmes du règne et convaincre les sceptiques, alla complimenter sa belle-soeur sur son heureux coup d'audace d'avoir échantonné son corsage de deux doigts de plus. Presque tout le Corps législatif était là, et à la façon dont les députés regardaient la jeune femme, le ministre se promettait un beau succès, le lendemain, dans la question délicate des emprunts de la Ville de Paris. On ne pouvait voter contre un pouvoir qui faisait pousser, dans le terreau des millions, une fleur comme cette Renée, une si étrange fleur de volupté, à la chair de soie, aux nudités de statue, vivante jouissance qui laissait derrière elle une odeur de plaisir tiède" (*La Curée*: 190).

Renée es exhibida por su belleza y audacia en el vestir, tanto por su marido como por su cuñado Eugène, los cuales la utilizan como un instrumento útil para obtener éxito en las especulaciones comerciales, el primero, y para la consecución de logros políticos, el segundo. El hecho de que toda la alta sociedad parisina hable de la sala de baño de Renée, nos invita a reflexionar sobre la cuestión de la intimidad violada.

Al analizar la descripción de esta sala, se detectan numerosas marcas que la muestran como una metáfora del cuerpo de Renée: las repetidas alusiones al color rosa de la carne y a la redondez, esto último para insinuar las suaves formas del cuerpo femenino; las imágenes que se evocan de la protagonista tomando un baño en su bañera de mármol rosa y andando por la estancia "presque nue"; el tratamiento del aspecto olfativo, destinado a recordar el olor de la piel húmeda; las tres recurrencias

2. Análisis del discurso poético en La Curée

de la palabra "nue", y las dos de "nudité", todo ello concurre para traer a la mente la imagen de un cuerpo desnudo. Pero, sobre todo, la comparación de esta sala con un joyero dedicado a guardar un diamante muy valioso, nos hace equiparar la estancia a una especie de santuario, pero un santuario profanado, demasiado conocido, demasiado hecho público, "dont parlait tout Paris", "Le cabinet de toilette de la belle Mme. Saccard", "La galerie des Glaces, à Versailles":

"On songeait, en y entrant, à une large tente ronde, une tente de féerie, dressée en plein rêve par quelque guerrière amoureuse. Au centre du plafond, une couronne d'argent ciselée retenait les pans de la tente qui venaient, en s'arrondissant, s'attacher aux murs, d'où ils tombaient droits jusqu'au plancher. Ces pans, cette tenture riche, étaient faits d'un dessous de soie rose recouvert d'une mousseline très claire, plissée à grands plis de distance en distance [...] Le gris rose de la chambre à coucher s'éclairait ici, devenait un blanc rose, une chair nue [...] on se serait cru au fond d'un drageoir, dans quelque précieuse boîte à bijoux, grandie, non plus faite pour l'éclat d'un diamant, mais pour la nudité d'une femme [...] Mais le cabinet avait un coin délicieux, et ce coin-là surtout le rendait célèbre. En face de la fenêtre, les pans de la tente s'ouvraient et découvraient, au fond d'une sorte d'alcôve longue et peu profonde, une baignoire, une vasque de marbre rose [...] Chaque matin Renée prenait un bain de quelques minutes. Ce bain emplissait pour la journée le cabinet d'une moiteur, d'une odeur de chair fraîche et mouillée. [...] La jeune femme aimait à rester là, jusqu'à midi, presque nue. La tente ronde, elle aussi, était nue. Cette baignoire rose, ces tables et ces cuvettes roses, cette mousseline du plafond et des murs, sous laquelle on croyait voir couler un sang rose, prenaient des rondeurs de chair, des rondeurs d'épaules et de seins [...] C'était une grande nudité. Quand Renée sortait du bain, son corps blond n'ajoutait qu'un peu de rose à toute cette chair rose de la pièce" (*La Curée*: 193-194).

Algo parecido ocurre con la descripción del dormitorio de Renée, en la que se suscitan las nociones de voluptuosidad y de formas blandas y redondeadas ("flot de draperies", "arrondie", "capitonné", "matelassés", "mollesse"):

2. Análisis del discurso poético en La Curée

"Dans la chambre à coucher [...] Un grand lit gris et rose, dont on ne voyait pas le bois recouvert d'étoffe et capitonné, et dont le chevet s'appuyait au mur, emplissait toute une moitié de la chambre avec son flot de draperies, ses guipures et sa soie brochée de bouquets, tombant du plafond jusqu'au tapis. On aurait dit une toilette de femme, arrondie, découpée, accompagnée de poufs, de noeuds, de volants; et ce large rideau qui se gonflait, pareil à une jupe, faisait rêver à quelque grande amoureuse penchée, se pâmant, près de choir sur les oreillers. [...] Il semblait que le lit se continuât, que la pièce entière fût un lit immense, avec ses tapis, ses peaux d'ours, ses sièges capitonnés, ses tentures matelassées qui continuaient la mollesse du sol le long des murs, jusqu'au plafond. Et, comme dans un lit, la jeune femme laissait là, sur toutes ces choses, l'empreinte, la tiédeur, le parfum de son corps. [...] il semblait [...] qu'on entrât dans quelque grande couche encore chaude et moite, où l'on retrouvait sur les toiles fines, les formes adorables, le sommeil et les rêves d'une Parisienne de trente ans" (*La Curée*: 192-193).

En este fragmento extractado de la descripción del dormitorio de la protagonista, la habitación entera es equiparada a "un lit immense"; además, esta cama es comparada con un vestido de mujer. Hay un tercer momento en el que, del vestido de mujer, el autor pasa a referirse directamente al cuerpo femenino, que deja sus olores y toda su impronta en esa gran cama que es la habitación. Finalmente, de la alusión al cuerpo femenino, se avanza hasta llegar a insinuar el sexo, "couche encore chaude et moite".

Así, mediante la presentación de estos dos espacios, Zola consigue evocar el cuerpo e incluso el sexo de Renée. Pero las alusiones a este último no acaban aquí, sino que llegan a ser mucho más explícitas y audaces en las descripciones del invernadero, en las que Zola da libre curso a su imaginación para entregarse a un lenguaje voluptuoso y sexual:

1ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO I	2ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPÍTULO IV
"On eût dit [l'Hibiscus de la Chine] de bouches sensuelles de femme qui	"Ses baisers fleurissaient et se fanaient, comme les fleurs rouges de la grande

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

s'ouvraient, les lèvres rouges, molles et humides, de quelque Messaline géante, que des baisers meurtrissaient et qui toujours renaissaient avec leur sourire avide et saignant" (<i>La Curée</i> : 74).	mauve qui durent à peine quelques heures, et qui renaissent sans cesse, pareilles aux lèvres meurtries et insatiables d'une Messaline géante!" (<i>La Curée</i> : 203).
"Et, à fleur d'eau, dans la tiédeur de la nappe dormante doucement chauffée, des Nymphéas ouvraient leurs étoiles roses" (<i>La Curée</i> : 72).	"puis arrivaient les notes rudes des Stanhopéa, dont les bouches tigrées ont une haleine forte et amère de convalescent" (<i>La Curée</i> : 202).
	"Sa bouche s'ouvrait alors avec l'éclat avide et saignant de l'Hibiscus de la Chine" (<i>La Curée</i> : 203).
	"tandis que l'étoile rose des Nymphéa s'ouvrait, à fleur d'eau, comme un corsage de vierge" (<i>La Curée</i> : 201).
	"A côté d'elles, les feuilles torses, tachées de rouge, des Bégonia" (<i>La Curée</i> : 201).

Coincidimos con lo expuesto por Claire Meyrat-Vol en *L'Imaginaire végétal dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola le régime nocturne*, al señalar que las imágenes de la carne y de la sangre dominan estos pasajes; el elemento físico de la boca ligado al color rojo, es decir, a la sangre, se carga de una connotación sexual. La carne de la mujer es evocada en su parte más íntima, los labios remiten a los órganos genitales femeninos. La ostentación de la carne, del sexo femenino, la violencia contenida en el vocabulario ("rouge", "meurtrissaient", "avide", "saignant") suscitan repulsión. Por sí misma, la sangre es signo de violencia y, ante la violencia, la repulsión es inmediata. El Hibiscus de la China simboliza para Zola la monstruosidad del sexo femenino. Siempre que Zola trata la naturaleza, las flores son portadoras de un alto valor simbólico. En *La*

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

Curée, el autor da cuenta del mal que hay ligado a ellas, reflejando la ambigüedad que estas ocultan. La mención explícita del comparante y del comparado pone la analogía a plena luz: Hibiscus de la Chine/bouches sensuelles; baisers/fleurs rouges; Nymphéa/corsage de vierge. Zola solo recurre a este procedimiento cuando juzga necesario establecer netamente una analogía para fijarla en la mente del lector.

El autor expresa su miedo a la sexualidad femenina a través de los desbordamientos y excentricidades de Renée. Según Meyrat-Vol, Zola quiere retratar a la heroína de la novela como víctima de la sociedad, de su educación y de su marido pero, al mismo tiempo, la presenta con un poder aterrador. Renée rechaza abiertamente la condición asignada a la mujer de su época: no se comporta como una esposa, no es madre, solo busca la satisfacción de sus deseos; de ahí que sea castigada a vivir el drama del vacío, por reivindicar una libertad que a Zola le parece peligrosa. Al final de la novela, ella constata que ha terminado por convertirse en una simple muñeca rota:

"Dans un coin, au milieu de ce désespoir muet, de cet abandon dont le silence pleurait, elle [Renée] retrouva une de ses anciennes poupées; tout le son avait coulé par un trou, et la tête de porcelaine continuait à sourire de ses lèvres d'émail, au-dessus de ce corps mou, que des folies de poupée semblaient avoir épuisé" (*La Curée*: 312).

La Curée no es la única obra en la que Zola se hace eco de este espíritu de búsqueda de satisfacciones nuevas y prohibidas por parte de la mujer. En este sentido, encontramos un paralelismo entre el personaje de Renée, que al principio del capítulo I manifiesta no encontrar ya placer en nada, pero que intuye que tiene que haber algo que ocurra en su vida que sea capaz de rescatarla de tedio que la invade, algo "qui n'arrivât à personne, qu'on ne rencontrât pas tous les jours, qui fût une jouissance

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

rare, inconnue", y el de Albine de *La Faute de l'abbé Mouret*. Esta última también intuirá la existencia de rincones del Paradou a los que solo podrá llegar de la mano de un hombre, en los que la sombra será más fresca y la hierba más blanda, con toda la connotación sexual que implica el vislumbre de esta experiencia nueva:

"Il y a bien des coins que j'ignore. Depuis des années que je me promène, je sens des trous inconnus autour de moi, des endroits où l'ombre doit être plus fraîche, l'herbe plus molle... Écoute, je me suis toujours imaginé qu'il y en avait un surtout où je voudrais vivre à jamais. Il est certainement quelque part ; j'ai dû passer à côté, ou peut-être se cache-t-il si loin, que je ne suis pas allée jusqu'à lui, dans mes courses continuelles... N'est-ce pas? Serge, nous le chercherons ensemble, nous y vivrons" (*La Faute de l'abbé Mouret*: 171).

La naturaleza del invernadero es metafórica de una sexualidad maléfica; de ahí que este lugar se parezca más a un jardín de pesadilla que a uno real y que su descripción sea hiperbólica. Son interesantes las observaciones de Clélia Anfray sobre los recursos empleados por el autor para intensificar este efecto: llevar al extremo el inventario de especies exóticas; hacer coincidir especies de muy distintas procedencias en un mismo espacio y resaltar los adjetivos que denotan desmesura y desbordamiento (Anfray, C., 2010: 42). Zola también dedica especial atención a destacar las dimensiones gigantescas de las plantas, así como todo lo que pueda evocar la idea de monstruosidad. Como apunta Claire Meyrat-Vol, las plantas se convierten en formas grotescas, sacadas del bestiario del inconsciente colectivo, al menos en lo que concierne a la serpiente y al sapo. En ese estado de ensoñación al que se traslada al entrar en el invernadero, Renée confunde los tallos serpenteantes de la vegetación con la imagen de la serpiente. Al lograr estos efectos, Zola informa acerca de unas

2. Análisis del discurso poético en La Curée

especies vegetales que se han desarrollado de manera exagerada, de una naturaleza desbocada metáfora de deseo malsano y de incesto.

- Colosalismo:

"Un Bananier, chargé de ses fruits, allongeait de toutes parts ses longues feuilles horizontales où deux amants pourraient se coucher à l'aise en se serrant l'un contre l'autre" (*La Curée*: 73)

"Mais ce qui, de tous les détours des allées, frappait les regards, c'était un grand Hibiscus de la Chine, dont l'immense nappe de verdure et de fleurs couvrait tout le flanc de l'hôtel" (*La Curée*: 74)

"Les larges fleurs pourpres de cette mauve gigantesque [Hibiscus de la Chine], sans cesse renaissantes, ne vivent que quelques heures" (p. 74)

"Des Cyclanthus, dressant leurs panaches verts, entouraient, d'une ceinture monumentale, le jet d'eau" (*La Curée*: 72)

"Un Ravenala, [...] dressait son bouquet d'immenses écrans chinois" (*La Curée*: 73)

"Les Alsophilas, d'espèce plus haute, étageaient leurs rangs de rameaux symétriques, sexangulaires, si réguliers, qu'on aurait dit de grandes pièces de faïence destinées à contenir les fruits de quelque dessert gigantesque" (*La Curée*: 73)

- Monstruosidad:

1ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO I	2ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO IV
"Aux angles, il y avait des Euphorbes d'Abyssinie, ces cierge épineux, contrefaits, plein de bosses honteuses, suant le poison" (<i>La Curée</i> : 73)	"pendant que les Euphorbes d'Abyssinie, dont ils entrevoyaient dans l'ombre les cierge épineux, contrefaits, pleins de bosses honteuses, leur semblaient suer la sève, le flux débordant de cette génération de flamme" (<i>La Curée</i> : 201)
"les Bégonias, à feuilles torses, tachées superbement de vert et de rouge" (<i>La Curée</i> : 73)	
"plantes bizarres dont le feuillage vit	

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

étrangement, avec un éclat sombre ou pâlisant de fleurs malsaines" (*La Curée*: 73)

"Et, sous les arceaux, entre les massifs, çà et là, des chaînettes de fer soutenaient des corbeilles, dans lesquelles s'étaient étalées des Orchidées, les plantes bizarres du plein ciel, qui poussent de toutes parts leurs rejets trapus, noueux et déjetés comme des membres infirmes" (*La Curée*: 74)

"Dans l'eau épaisse et dormante du bassin, d'étranges rayons se jouaient, éclairant des formes vagues, des masses glauques, pareilles à des ébauches de monstres" (*La Curée*: 74)

"tandis que des Euryales laissaient traîner leurs feuilles rondes, leurs feuilles lepreuses, nageant à plat comme des dos de crapauds monstrueux couverts de pustules" (*La Curée*: 72)

"Cette fougère naine formait un épais tapis de mousse, d'un vert tendre" (*La Curée*: 73)

Meyrat-Vol afirma que la naturaleza tiene una sexualidad activa y casi ininterrumpida, y que en un jardín vivo, el erotismo y la sensualidad ocupan un lugar esencial. Es muy interesante su observación en relación con el papel de la naturaleza como elemento adecuado para la mención de aquello que el respeto al decoro no permitiría referir sobre la sexualidad humana: el acto sexual y su desenlace orgásmico constituyen un tema tabú; la reserva social los condena hasta el punto de que incluso

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

un genio de la escritura como Zola se siente refrenado a la hora aludirlos. Prueba de ello es que el lapidario "Et tout fut dit" de la escena incestuosa en el gabinete particular del Café Riche de *La Curée*, le valió a Zola la suspensión de la aparición de su novela, cuando esta se publicaba por fascículos en *La Cloche*. Zola, obligado a someterse a las exhortaciones de las autoridades judiciales (el Parquet), se sirve del discurso vegetal para evitar la censura. En tanto que sustituto de la actividad erótica, el imaginario vegetal zoliano se presenta, por lo tanto, como un procedimiento literario de liberación. Así es como puede permitirse, en obras como *La Curée* o *La Faute de l'abbé Mouret* la presentación de una sensualidad casi animal (Meyrat-Vol, C., 1997: 138).

Toda la femineidad que encontramos en las descripciones del invernadero, nos induce a continuar adentrándonos en el universo de la mujer. Coincidimos con Clélia Anfray cuando afirma que la predisposición de la naturaleza al pecado se asocia con Eva, con lo femenino y que la naturaleza en Zola está fuertemente feminizada. Todo el invernadero está caracterizado por un fuerte antropomorfismo femenino, para significar que el carácter corruptor de la naturaleza se debe a que esta es a imagen de la mujer. Incluso en estado bruto, sin cultivar, como en el Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret* o en el Clos-Marie de *Le Rêve*, la naturaleza es generadora de vida, como la mujer: "Le jardin assure dans le cycle zolien le rôle de Satan parce que le tentateur reste essentiellement féminin, il supplée la femme, la prolonge et l'incarne" (Anfray, C., 2010: 43).

Esta condición femenina de la naturaleza del invernadero es acentuada por Zola mediante la exageración de la lista de elementos relacionados con la mujer:

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

1ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO I	2ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPÍTULO IV
"les Quisqualus, dont les fleurs pendaient comme des colliers de verroterie" (<i>La Curée</i> : 74)	"Plus bas, les Fougères, les Ptérides, les Alsophila étaient comme des dames vertes, avec leurs larges jupes garnies de volants réguliers, qui, muettes et immobiles aux bords de l'allée, attendaient l'amour" (<i>La Curée</i> : 201)
"Il y avait de Sabots de Vénus, dont la fleur ressemble à une pantoufle merveilleuse, garnie au talon d'ailes de libellule" (<i>La Curée</i> : 74)	
"sur les éventails vernis des Lataniers, un flot de lueurs blanches coulait" (pp. 74-75)	
"tandis que, de la dentelle des Fougères, tombaient en pluie fine des gouttes de clarté" (<i>La Curée</i> : 75)	
"les Ptérides, mettaient leurs dentelles délicates, leurs fines découpures" (<i>La Curée</i> : 73)	

Zola tiene que ingeniárselas para hacer comprender al lector las características y la apariencia de estas plantas, cuyos nombres, puramente técnicos, han sido extraídos de diccionarios enciclopédicos. Para ello, opone al nombre técnico de cada planta, desconocido para el público, una serie de expresiones procedentes del lenguaje común. La carga de extrañeza se resuelve mediante referencias a realidades comunes: las plantas evocan objetos conocidos, como "colliers de verroterie", "larges jupes garnies de volants réguliers", "pantoufle [...] garnie au talon d'ailes de libellule", "éventails" o "dentelle".

2. Análisis del discurso poético en La Curée

Se opera un proceso por el cual, los conceptos, en lugar de residir en la referencia del significante al significado, residen en la referencia del significante a otros significantes. A los ojos del lector, el descubrimiento del sentido del nombre propio conduce a otras palabras, en una suerte de movimiento de derivación. El nombre propio funciona al principio como un enunciado virgen, a partir del cual se injerta una representación capaz de suscitar unas emociones (Meyrat-Vol, C., opus cit.: 129).

Si consideramos el jardín como incitador de los sentidos, debemos concederle también una importancia primordial al tratamiento de las sensaciones, ya que este invernadero es el lugar por excelencia de la sensualidad. No olvidemos la importancia que Richard concede al cuerpo, a la sensación y al contacto. Si la naturaleza del invernadero del palacete Saccard es corruptora, es por su capacidad para excitar los sentidos, debido a sus formas, a su suavidad al tacto, a sus colores —predominio del verde, acompañado del rosa, del rojo y del violeta—, sus sonidos y a los olores de las plantas, tan fuertes que llegan a producir sensación de asfixia:

1ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO I	2ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO IV
1) Olfato: "Un parfum indéfinissable, fort, excitant, traînait, fait de mille parfums: sueurs humaines, haleines de femmes, senteurs de chevelures; et des souffles doux et fades jusqu'à l'évanouissement, étaient coupés par des souffles pestilentiels, rudes, chargés de poisons" (<i>La Curée</i> : 75).	6) Tacto: "Ils ne distinguaient pus, sur les gradins, les Marantas douces comme du velours" (<i>La Curée</i> : 201).
2) Olfato: "Mais, dans cette musique étrange des odeurs, la phrase mélodique qui revenait toujours, dominant, étouffant les tendresses de la Vanille et les acuités des Orchidées, c'était cette odeur humaine, pénétrante, sensuelle, cette odeur	7) Olfato: "S'ils avaient fermé les yeux, si la chaleur suffocante et la lumière pâle n'avaient pas mis en eux une dépravation de tous les sens, les odeurs eussent suffi à les jeter dans un éréthisme nerveux extraordinaire" (<i>La Curée</i> : 202).

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

d'amour qui s'échappe le matin de la chambre close de deux jeunes époux" (<i>La Curée</i> : 75).	
3) Tacto: "Là, sur des gradins, cachant à demi les tuyaux de chauffage, fleurissaient les Marantas, douces au toucher comme du velours" (<i>La Curée</i> : 73).	8) Olfato: "Le bassin les mouillait d'une senteur âcre, profonde, où passaient les mille parfums des fleurs et des verdure" (Ibídem).
4) Tacto: "Dracenas, semblables à des lames de vieille laque vernie" (<i>La Curée</i> : 73).	9) Olfato: "Mais l'odeur qui dominait, l'odeur où se fondaient tous ces vagues soupirs, c'était une odeur humaine, une odeur d'amour, que Maxime reconnaissait, quand il baisait la nuque de Renée, quand il enfouissait sa tête au milieu de ses cheveux dénoués" (<i>La Curée</i> : 202).
5) Olfato: "les Stanhopéas, aux fleurs pâles, tigrées, qui soufflent au loin, comme des gorges amères de convalescent, une haleine âcre et forte" (<i>La Curée</i> : 74).	10) Olfato: "Et ils restaient ivres de cette odeur de femme amoureuse, qui traînait dans la serre, comme dans une alcôve où la terre enfantait" (<i>La Curée</i> : 202).
	11) Tacto: "les Dracena semblables à des lames de vieille laque vernie" (<i>La Curée</i> : 201).
	12) Oído: "des murmures, des chuchotements leur venaient des massifs, voix pâchées, soupirs d'extase, cris étouffés de douleur, rires lointains, tout ce que leurs propres baisers avaient de bavard, et que l'écho leur renvoyait" (<i>La Curée</i> : 202).

Como en el caso anterior, las especies vegetales, con nombres extraños, son desmitificadas al remitir a sensaciones conocidas. Así, las marantas, plantas originarias de las selvas brasileñas, prácticamente desconocidas para el público francés del último

2. Análisis del discurso poético en La Curée

tercio del siglo XIX, son “douces au toucher comme du velours”, lo que inmediatamente hace pensar en una textura aterciopelada.

Mención especial merece el aspecto olfativo. Expertos en neurología y psiquiatría afirman que el olfato es uno de los sentidos más importantes y más ricos, y que la relación olor-sexo es vital, porque los aromas pueden traer a la mente de las personas imágenes capaces de aumentar este estímulo. Todos asociamos olores con ciertos momentos, personas o lugares. Es por eso que este sentido tiene un gran poder de provocación. Desde este punto de vista, es reseñable el artículo de Evgenia Timoshenkova, *Les Espaces olfactifs dans La faute de l'abbé Mouret d'Émile Zola*, en el que se establece un paralelismo entre la falta de interés por lo olfativo y la abstinencia sexual y viceversa. La estancia de Serge de cinco años en el seminario de Saint-Saturnin, está marcada por la casi total ausencia de olores. Timoshenkova pone de relieve cómo los muros de ese lugar cerrado que es el seminario, no solo no desprenden olor alguno, sino que tampoco permiten que llegue allí ninguno de los de fuera. Y en caso de que el perfume de algunas flores de primavera, como las resedas y los heliotropos, logre irrumpir dentro del seminario, este olor nunca conseguirá penetrar la iglesia, al estar esta siempre inundada por el aroma del incienso, capaz de anular cualquier otro. Su análisis del aspecto olfativo del corral de Désirée constata la repulsión, tanto física como moral, de Serge Mouret hacia los olores pestilentes; esos olores evocan la idea de fecundación, de sensación física, de rendición a los instintos naturales, lo cual, en su imaginario, solo puede desembocar en la depravación y en la destrucción. Timoshenkova evoca el pasaje del tercer libro de la novela, en el que Serge, en un estado de alucinación, asocia la lucha entre la vida religiosa y el amor de Albine con la repulsión de los olores a fecundidad y a vida del corral de Désirée.

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

Ninguna expresión olfativa aparece en la novela por azar, sino de forma absolutamente intencionada. De ahí que la plasmación del desagrado suscitado por los efluvios del corral no se produzca en el texto hasta que Serge no visite por primera vez el Paradou, donde la visión de Albine hace que sus sentidos, aniquilados por su estancia en el seminario, despierten. Al igual que el corral de Désirée, el Paradou presenta un enorme contraste olfativo con la atmósfera casi inodora del seminario de Saint-Saturnin. Como destaca Timoshenkova, es precisamente la amnesia de Serge en el Libro II, con el consiguiente olvido temporal de su condición de sacerdote, la que propicia para él el nacimiento de un hombre nuevo, perceptivo para con el universo que lo rodea, nacimiento al que contribuyen, en gran medida, los olores.

En el tratamiento del aspecto olfativo de las dos descripciones del invernadero en *La Curée*, se observa una isotopía de la sensualidad, por la que los términos que evocan los placeres de los sentidos en la primera descripción se corresponden con los que designan los placeres amorosos en la segunda descripción. Prueba de esta correspondencia es que el olor indefinible en el capítulo I: “Un parfum indéfinissable, fort, excitant, traînait, fait de mille parfums: sueurs humaines, haleines de femmes, senteurs de chevelures”, se hace reconocible en el capítulo IV cuando Maxime besa la nuca de Renée:

“Mais l’odeur qui dominait, l’odeur où se fondaient tous ces vagues soupirs, c’était une odeur humaine, une odeur d’amour, que Maxime reconnaissait, quand il baisait la nuque de Renée, quand il enfouissait sa tête au milieu de ses cheveux dénoués” (*La Curée*: 202).

En las dos descripciones encontramos dos tipos de connotaciones isotópicas contrapuestas: 1) dulzura, suavidad, amor, sensualidad: “doux et fades”, “les tendresses de la Vanille”, “odeur [...] sensuelle, [...] odeur d’amour”, “odeur de femme

2. Análisis del discurso poético en La Curée

amoureuse”; 2) peligro (alusión al veneno y a la enfermedad), sensación de asfixia, acritud, nerviosismo: “souffles pestilentiels, rudes, chargés de poisons”, “étouffant”, “acuités”, “comme des gorges amères de convalescent, une haleine âcre et forte”, “éréthisme nerveux extraordinaire”, “senteur âcre”.

Para entender la presencia de estos dos campos semánticos opuestos y mezclados en las descripciones, tenemos que retrotraernos a la mentalidad del siglo XIX, tan cargada de principios puritanos, para la que el mundo tropical de los invernaderos significaba una libertad sexual que no entendía de prohibiciones ni de limitaciones, al ser estos considerados como lugares en los que se podían desvelar capacidades amorosas insospechadas. Como afirma Claire Meyrat-Vol, al contacto con las plantas, las pasiones humanas se encienden de una intensidad nueva, porque el invernadero funciona como una especie de condensador de energía. En *L'Éducation sentimentale* (1868) y *Bouvard et Pécuchet* (obra inacabada y publicada así, a título póstumo en 1881), Flaubert es el primer escritor en concebir el espacio del invernadero en un sentido negativo, al presentarlo como el terreno ambiguo donde se establecen relaciones inmorales. En estas obras las plantas de invernadero son percibidas como organismos espantosos, con propiedades inquietantes y peligrosas para el ser humano. El decorado confuso del invernadero permanecerá en adelante asociado a la mentira, a la falsedad y al desorden amoroso.

Joris-Karl Huysmans, en su obra *Au Rebours*, con los célebres capítulos VIII y IX, dedicados respectivamente a las flores y a los perfumes, sigue a Flaubert en la tendencia a denigrar la naturaleza, ya que el personaje de Des Esseintes se constituye la más asombrosa colección de flores exóticas monstruosas. A través de las flores, sinónimos de belleza en el imaginario colectivo, Huysmans muestra con provocación el

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

cuerpo enfermo en todo lo que este puede tener de repulsivo, de deformado por heridas, de desgarrado y de lastimado. Se trata de una descripción fisiológica del cuerpo, tanto por fuera (con referencia a la piel o a la epidermis), como por dentro (venas, carne), y de enfermedades y afecciones horribles a la vista, tales como sífilis, lepra, descamaciones, costras, quemaduras y úlceras.

En este sentido, es Zola el que se muestra más innovador, ya que, si bien retoma el tema de la enfermedad, tan recurrente en la literatura decadentista, él introduce además, en paralelo, la presencia de la muerte, como vemos no solo en las descripciones del invernadero de *La Curée*, sino también en las del Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret*. Sin embargo, el horror de la muerte resulta, con frecuencia, neutralizado por la estética floral que tiene vocación de atenuar, de eufemizar lo inaceptable. Albine pone en escena su muerte siguiendo esta pauta: reúne en su habitación una cantidad enorme de flores que ha recogido del Paradou, cuelga guirnaldas de rosas por la habitación; recubre su cama con una capa de jacintos y tuberosas y se tiende sobre ella. Su viaje hacia la muerte se parece a un viaje a la inversa hacia el amor:

"Les noces étaient venues, les fanfares des roses annonçaient l'instant redoutable. Elle, les mains de plus en plus serrées contre son cœur, pâmée, mourante, haletait. Elle ouvrait la bouche, cherchant le baiser qui devait l'étouffer, quand les jacinthes et les tubéreuses fumèrent, l'enveloppement d'un dernier soupir, si profond, qu'il couvrit le chœur des roses. Albine était morte dans le hoquet suprême des fleurs" (*La Faute de l'abbé Mouret*: 401-402).

Como escribe Claire Meyrat-Vol, asistimos a una inversión de valores, el miedo y el sufrimiento lindan con el placer. Albine ha elegido un suicidio oximórico; funde en esta última experiencia a eros con la muerte, produciendo en el lector una sensación de voluptuosidad. Zola da a entender que la única salida posible para calmar la lascivia y

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

para poder encontrar la tranquilidad y el reposo es la muerte. Esta es el único ente capaz de llevar a cabo la armonización de la persona que se ha dejado arrastrar por las redes incontenibles de los instintos.

Estas reflexiones nos invitan a profundizar en el tratamiento de la pulsión sexual en Zola, al ser esta una de las presencias obsesivas de sus escritos, en los que no puede evitar traslucir sus puntos de vista sobre el asunto. Zola, que no se convirtió en padre hasta una edad tardía, idealizó la sexualidad como únicamente un medio de procrear:

"C'était, [pour Clotilde], la conséquence naturelle et indispensable de l'acte. Au but de chacun de ses baisers, se trouvait la pensée de l'enfant; car tout amour qui n'avait pas l'enfant pour but, lui semblait inutile et vilain. Même, il y avait là une des causes qui la désintéressaient de romans. [...] sa continuelle indignation était de voir que, dans les romans d'amour, on ne se préoccupait jamais de l'enfant. Il n'y était pas même prévu, et quand, par hasard, il tombait au milieu des aventures du coeur, c'était une catastrophe, une stupeur et un embarras considérable. Jamais les amants, lorsqu'ils s'abandonnaient aux bras l'un de l'autre, ne semblaient se douter qu'ils faisaient oeuvre de vie et qu'un enfant allait naître. Cependant, ses études d'histoire naturelle lui avaient montré que le fruit était le souci unique de la nature. Lui seul importait, lui seul devenait le but [...]. Et l'homme, au contraire, en civilisant, en épurant l'amour, en avait écarté jusqu'à la pensée du fruit. Le sexe des héros, dans les romans distingués, n'était plus qu'une machine à passion. Ils s'adoraient, se prenaient, se lâchaient, enduraient mille morts, s'embrassaient, s'assassinaient, déchaînaient une tempête de maux sociaux, le tout pour le plaisir, en dehors des lois naturelles, sans même paraître se souvenir qu'en faisant l'amour on faisait des enfants. C'était malpropre et imbécile" (*Le Docteur Pascal*: 236).

Estas declaraciones de Zola, realizadas en 1893, a través del pensamiento de Clotilde, dejan claro que para él la sexualidad no podía ser solo una fuente de placer, de ahí su desdén por el vicio, y que los personajes que buscan solo el sexo por el sexo sean castigados por el autor-narrador. Tal es el caso de Renée en *La Curée*, que abandonada por Maxime y por su marido muere de una meningitis. Como apunta

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

Radha Rangasamy en su artículo *Maternité et sexualité dans les oeuvres choisies d'Émile Zola*, la mayor parte de las heroínas de Zola que tienen una inclinación hacia el vicio, son condenadas a morir como si fueran castigadas así por su falta. Este es el caso de Fernande en *Travail*, o de la madre de Louise en *La Curée*, a las que el placer acabó por consumir. En el caso de Hélène de Mareuil, la madre de Louise, Zola insinúa que sus excesos han tenido, además, como consecuencia el retraso en el crecimiento de Louise, así como su salud frágil:

"Sa mère, de son vivant était [comme son père] une femme grande et forte; mais il courait sur sa mémoire des histoires qui expliquaient le rabougrissement de cette enfant [...]. On disait qu'Hélène de Mareuil [la mère de Louise] était morte dans les débordements les plus honteux. Les plaisirs l'avaient rongée comme un ulcère" (*La Curée*: 150).

En las figuras que aparecen citadas abajo, la vegetación exótica evoca esa sexualidad culpable. La retórica botánica metaforiza lo que, por razones morales y estéticas, no hubiera podido ser enunciado abiertamente en la novela. Son el nombre culto de la planta y la figura retórica que lo acompaña, los que asumen la responsabilidad de proferir la palabra de significado prohibido. Esta táctica será retomada años más tarde en las descripciones del Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret*:

1ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO I	2ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPÍTULO IV
1) Comparación fálica: "le jet d'eau, qui ressemblait au chapiteau tronqué de quelque colonne cyclopéenne" (<i>La Curée</i> : 72).	3) Metáfora fálica / erección: "La sève qui montait aux flancs des arbres les pénétrait, eux aussi, leur donnait des désirs fous de croissance immédiate" (<i>La Curée</i> : 202).

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

<p>2) Comparación fálica: "... leurs bois secs [de Tornélias] [...] semblables à de filets de pêcheur pendus au grand air" (<i>La Curée</i>: 72).</p>	<p>6) Metáfora de eyaculación: [les Euphorbes d'Abyssinie] leur semblaient suer la sève, le flux débordant de cette génération de flamme" (<i>La Curée</i>: 201).</p>
	<p>7) Metáfora orgásmica: "Mais, à mesure que leurs regards s'enfonçaient dans les coins de la serre, l'obscurité s'emplissait d'une débauche de feuilles et de tiges plus furieuse". (<i>La Curée</i>: 201).</p>
	<p>8) Metáfora de abrazos: "Ces bras sans fin [ceux de Vanilles, de Coques du Levant, de Quisqualus et de Bauhinia] pendaient de lassitude, se nouaient dans un spasme d'amour, se cherchaient, s'enroulaient, comme pour le rut d'une foule" (<i>La Curée</i>: 202).</p>
	<p>9) Metáfora de abrazos: "et les jets souples des Vanilles, des Coques du Levant, des Quisqualus, des Bauhinia étaient les bras interminables d'amoureux qu'on ne voyait pas, et qui allongeaient éperdument leur étreinte, pour amener à eux toutes les joies éparses" (<i>La Curée</i>: 201-202).</p>

Meyrat-Vol llama la atención sobre la profusión de verbos que denotan dinamismo, que animan las cosas, que las hacen removerse intensamente. Algunos de estos verbos son "montait", "pénétrait", "s'enfonçait", "s'emplissait", "se nouer", "se chercher", "s'enroulaient", "allongeaient".

Coincidimos con Chantal Bertran-Jennings cuando afirma que la expiación, el pecado y los remordimientos son temas esenciales a través de los cuales Zola aborda el gran problema que está presente a lo largo de toda su obra: el del mal ligado a la sexualidad y a la conciencia moral. Ahora bien, contra esta dinámica del problema del

2. Análisis del discurso poético en La Curée

mal ligado a la sexualidad, se alza la reivindicación del derecho a vivir la sexualidad como hierogamia. El acto sexual deja así de ser el detonante de la desgracia de la conciencia para pasar a convertirse en una participación de la empatía universal. Tanto las cosas como los seres pasan a ser susceptibles de ser cosificados, animalizados, personificados. La fijeza de la realidad se cambia por maleabilidad en la apología de la vida sexualizada. De ahí el interés tanto por la animación y la erotización de lo vegetal, como por la fuerza telúrica.

- La animación/erotización de lo vegetal progresa de manera paralela a la aventura amorosa entre Renée y Maxime. Zola retoma en ocasiones una misma escena, cambiándola por un tratamiento diferente y confiriéndole así un sentido nuevo. Este es el caso de las tres evocaciones del invernadero, al final de los capítulos I, IV y VI respectivamente, que marcan las pautas de la animación/erotización de lo vegetal y de la relación de la pareja: se comienza de una forma relativamente moderada en la primera descripción de final del capítulo I, cuando la pasión de la mujer no se ha materializado todavía, para alcanzar el paroxismo en la segunda descripción del capítulo IV, coincidiendo con la etapa de apogeo en la relación entre los dos jóvenes. Los deseos inconfesados a los que se hace referencia en el capítulo I, ya se han materializado al final del capítulo IV, y el celo de la vegetación del invernadero evoca la pasión loca entre Renée y su amante. Vemos que lo que estaba sugerido simbólicamente en la primera descripción es explicitado sistemáticamente en la segunda, instaurando una circulación entre la naturaleza humanizada y la pareja vegetalizada, con una nota mucho más

2. Análisis del discurso poético en La Curée

sensual. Finalmente, esta vegetación se echa a dormir en la tercera descripción de final del capítulo VI, cuando la historia de amor entre los dos jóvenes ha terminado, y con esta el cometido de esa vegetación de animarlos al frenesí. La tristeza de las avenidas desiertas del invernadero refleja la desesperación y el sentimiento de abandono de Renée:

1ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO I	2ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPÍTULO IV	3ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPÍTULO VI
"...les fleurs larges, éclatantes, pareilles à des visages riant ou grimaçant entre les feuilles..." (<i>La Curée</i> : 75).	"cette impudicité nue des feuillages..." (<i>La Curée</i> : 203).	"Les grands feuillages dormaient" (<i>La Curée</i> : 292).
"... les Palmiers, légèrement penchés dans leur grâce, épanouissaient leurs éventails, étalaient leurs têtes arrondies, laissaient pendre leurs palmes" (<i>La Curée</i> : 73).	"La serre aimait, brûlait avec eux" (<i>La Curée</i> : 201).	
"la serre chaude [...] étalait ses végétations grasses, ses nappes de feuilles puissantes, ses fusées épanouies de verdure" (<i>La Curée</i> : 72). "En haut, brillaient des reflets de vitre, entre les têtes sombres des hauts Palmiers" (<i>La Curée</i> : 75).	"ils voyaient le monde étrange des plantes qui les entouraient se mouvoir confusément, échanger des étreintes" (<i>La Curée</i> : 202). "Puis, autour d'eux, les Palmiers, les grands Bambous de l'Inde se haussaient, allaient dans le cintre, où ils se penchaient et mêlaient leurs feuilles avec des attitudes chancelantes d'amants lassés" (<i>La Curée</i> : 201).	

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

"Ils entraient dans le rut de la serre" (<i>La Curée</i> : 202).
"[dans] les feuilles torses, tachées de rouge, des Bégonia, et les feuilles blanches [...] des Caladium [...] les amants [...] retrouvaient parfois des rondeurs de hanches et de genoux " (<i>La Curée</i> : 201).
"Et les Bananiers, pliant sous les grappes de leurs fruits, leur parlaient des fertilités grasses du sol" (<i>La Curée</i> : 201).
"c'était une ronde d'herbes vivantes qui se poursuivaient d'une tendresse inassouvie" (<i>La Curée</i> : 201).
"puis arrivaient les notes rudes des Stanhopéa, dont les bouches tigrées ont une haleine forte et amère de convalescent" (<i>La Curée</i> : 202).
"...l'accouplement énorme des verdure"
C'était le rut immense de la serre, de ce coin de forêt vierge où flambaient les verdure et les floraisons des tropiques" (<i>La Curée</i> : 202).

- La fuerza telúrica destaca la vuelta a los albores de la Historia, en los que la tierra tenía nombre de diosa y funciones de madre, y a la religión cósmica, que desapareció tras el triunfo del cristianismo y sobrevivió únicamente entre los campesinos. La fuerza telúrica invita a Renée y a Maxime a integrarse en el ciclo vital de la naturaleza, a imitar el hieros gamos cosmogónico, por constituir este

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

un modelo para toda unión; el emparejamiento humano reactualiza el hieros gamos entre el cielo y la tierra. El hombre y el cosmos se funden en una única unidad, se adaptan mutuamente. Así, no es de extrañar la humanización de la vegetación y la vegetalización de Renée y Maxime, y que la joven, que en la primera descripción "ressemblait à une grande fleur, rose et verte, à un des Nymphéa du bassin, pâmé par la chaleur" (*La Curée*: 75-76), ya en la segunda descripción se haya convertido en "une fille brûlante de la serre" (*La Curée*: 203):

1ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO I	2ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO IV
"La jeune femme était prise dans ces noces puissantes de la terre, qui engendraient autour d'elle ces légumes noirs" (<i>La Curée</i> : 75).	"Maxime et Renée, les sens faussés, se sentaient emportés dans ces noces puissantes de la terre" (<i>La Curée</i> : 202).
	"Et ils restaient ivres de cette odeur de femme amoureuse, qui traînait dans la serre, comme dans une alcôve où la terre enfantait" (<i>La Curée</i> : 202).
	"Parfois ils se croyaient secoués par un tremblement du sol, comme si la terre elle-même, dans une crise d'assouvissement, eût éclaté en sanglots voluptueux" (<i>La Curée</i> : 202).
	"Et les Bananiers, pliant sous les grappes de leurs fruits, leur parlaient des fertilités grasses du sol" (<i>La Curée</i> : 201).

Otro asunto a destacar en esta sección dedicada al jardín como incitador de los sentidos y metáfora sexual, es el del desacato con lo religioso. De alguna manera, el tratamiento del jardín por parte de Zola conlleva una lucha entre el catolicismo —

2. Análisis del discurso poético en La Curée

sinónimo de negación y renuncia— y la naturaleza —sinónimo de amor, fecundidad y vida—. A lo largo de las dos descripciones, el invernadero del palacete Saccard va pasando por un proceso de laicización, de forma que en la primera descripción este lugar es presentado como "une nef d'église", más adelante es comparado con una "nef close", después con una "chambre close de deux jeunes époux", para, ya en la 2ª descripción ser referido como "quelque temple monstrueux", en el que la esfinge negra se ha convertido en el dios, transformado ya en un espacio consagrado a la sensualidad perversa, y donde el olor penetrante de las orquídeas, símbolos de la sensualidad, es comparado con el del incienso de las iglesias:

1ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO I	2ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO IV
"Autour d'elle [Renée], la serre chaude, pareille à une nef d'église ..." (<i>La Curée</i> : 72).	"Les Orchidées, dans leurs corbeilles que retenaient des chaînettes, exhalaient leurs souffles, semblables à des encensoirs vivants" (<i>La Curée</i> : 202).
"Un amour immense, un besoin de volupté, flottait dans cette nef close, où bouillait la sève ardente des tropiques" (<i>La Curée</i> : 75).	"Et ils étaient [...] dans le coin d'une forêt de l'Inde, de quelque temple monstrueux, dont le sphinx de marbre noir devenait le dieu" (<i>La Curée</i> : 203).

En un artículo titulado *Zola et la question sexuel*, de la serie *Les Cahiers naturalistes*, se transcribe una entrevista realizada a Zola, que constituye una réplica al artículo de *La Revue Blanche*, *Tolstoi et la question sexuelle*. Los periodistas de la revista habían sometido a la consideración de varias personalidades un texto de Tolstoi sobre la sexualidad. En dicho texto, el autor de *Guerra y Paz* hace afirmaciones tales como que la castidad absoluta es el objetivo ideal del hombre, la vía para alcanzar el mismo estado de los ángeles; o que la fealdad y la insanidad de nuestra vida vienen del poder

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

que tienen las mujeres, por lo que el hombre debe procurar emanciparse de ellas. La *Revue Blanche* publicó en su número del 1º de marzo de 1902 las réplicas de Emilia Pardo Bazán y de Émile Zola, entre otras. Entre las páginas 381 y 382 de este número se encuentran las respuestas de Zola. Así, el autor de *La Curée* afirma: "Léon Tolstoi se base sur l'Évangile, qui nous étouffe depuis dix-huit siècles", "Cette chasteté est l'arrêt de l'évolution. Un être est fait pour enchaîner un être"; "L'idéal n'est pas dans la Vierge, mais dans la Mère"; "L'idée de la Vierge doit venir des religions de l'Inde, des vieilles religions que le Christ a répétées, renouvelées pour les besoins d'un petit peuple"; "La chasteté chez l'homme?... Certes... je suis pour la modération et la débauche est condamnable, mais le désir est latent... C'est le désir qui soulève le monde, qui enfante"; "Je ne comprends pas... je ne vois pas... c'est fou... l'abstinence conduit au cauchemar, au rêve érotique... Enfin, les romans ne finissent pas tous par le mariage... Je suis qualifié pour le savoir... C'est fou!..."

Por su parte, Pierina Lidia Moreau alude a la carta de Zola al editor de sus primeras obras, Albert Lacroix, en la que le manifiesta su intención de estudiar la gran lucha entre naturaleza y religión en el sacerdote, asunto que tratará ampliamente en su novela *La Faute de l'abbé Mouret*. Para Javier del Prado, esta lucha es el motivo esencial de la novela: la composición de un relato sobre la condición antinatural del celibato de los curas, porque este es uno de los temas en boga del momento. Época positivista que, a la luz de la incipiente biología, ve el celibato como un insulto contra la sociedad. Según Danielle Chauvin, el propio Zola afirma querer estudiar en esta novela "la gran lucha de la naturaleza y de la religión", Serge es el catolicismo mientras que Albine es el naturalismo.

2. Análisis del discurso poético en La Curée

Según Rosa de Diego, en *La Faute de l'abbé Mouret*, Serge Mouret entabla un combate entre la religión y la vida, entre la Iglesia y la Naturaleza, entre Cristo y la mujer. Por una parte, la religión católica considera que la abstinencia en el placer carnal constituye una gran virtud, la castidad, pero por otra parte el instinto sexual es lógicamente básico, porque es necesario para perpetuar la especie. En este sentido el celibato de los sacerdotes, que la Iglesia impone es un estado antinatural, y por lo tanto la religión es contraria a la naturaleza. Los libros I y III de *La Faute de l'abbé Mouret* constituyen una minuciosa descripción del celibato eclesial, si bien el primero se refiere a la devoción mariana del padre Mouret y el tercero a la devoción hacia Cristo. Esta modificación en su actitud religiosa es el resultado de un proceso de formación y madurez cristianas, ya que el padre Mouret, inicialmente protegido por la Virgen, termina venciendo a la pasión carnal, en una vuelta a Dios repleta de ascetismo. La fase intermedia de este trayecto religioso se refiere a la tentación y al pecado, inicialmente consumado pero después vencido, es decir, apareciendo así una solución resignada y clerical, mediante la cual Zola se aleja del optimismo utópico de la segunda parte de la novela.

Pese a ser la cuestión de la oposición naturaleza religión uno de los temas esenciales de *La Faute de l'abbé Mouret*, no es esta la única novela en la que se aborda el asunto. En *Nana*, publicada en 1880, el conde Muffat, fervientemente religioso, educado por una madre dominante en la más estricta observancia de la moral católica —"tous les jours à confesse, pas d'escapades, pas de jeunesse d'aucune sorte. Il pratiquait, il avait des crises de foi, pareilles à des accès de fièvre chaude"—, en cuya casa, el "salon sépulcral [exhalait] une odeur d'église", que había crecido "ignorant de

2. Análisis del discurso poético en La Curée

la chair, plié à de rigides pratiques religieuses, ayant réglé sa vie sur des préceptes et de lois", a quien la visión de Nana, a medio vestir, en su camerino del teatro de Variétés hace despertar los instintos dormidos, como en su día se le despertaron a Serge Mouret en presencia de Albine, siente que todo su ser se subleva cuando "brusquement on le jetait dans cette loge d'actrice, devant cette fille nue. Lui qui n'avait jamais vu la comtesse Muffat [sa femme] mettre ses jarretières"; y que llega a convertirse en el amante oficial de Nana, se ve desgarrado por la lucha entre el deseo sexual y la aspiración a Dios.

Estas marcas de desacato para con lo religioso aparecen también en otros pasajes de la novela:

ESCENA EN EL CAFÉ RICHE, CAPÍTULO IV	DESCRIPCIÓN DE LA HABITACIÓN DE RENÉE, CAPÍTULO IV	ESCENA EN EL HÔTEL SACCARD, CAPÍTULO V
"Une vague odeur de poussière pénétrante et comme religieuse" (<i>La Curée</i> : 165)	"Sous les rideaux, c'était un sanctuaire, des batistes plissées à petits plis, une neige de dentelles, toutes sortes de choses délicates et transparentes, qui se noyaient dans un demi-jour religieux. À côté du lit, de ce monument dont l'ampleur dévote rappelait un chapelle ornée pour quelque fête, les autres meubles disparaissaient" (<i>La Curée</i> : 192).	"Cette maison suspecte du plaisir mondain était devenue une chapelle où elle pratiquait à l'écart un nouvelle religion" (<i>La Curée</i> : 208)

Es relevante el hecho de que estas aparezcan siempre en los lugares de encuentro entre Renée y Maxime, como si quisiera subrayarse el contraste entre lo sagrado y lo sensual. El primero de ellos es un sitio tan emblemático como el Café Riche, el

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

escenario del primer acercamiento amoroso de la pareja; el segundo espacio no puede ser más simbólico: la cama de Renée, equiparada a una capilla adornada para celebrar los amores de la pareja, en paralelo al templo pagano en el que ha quedado convertido el invernadero, presidido por la esfinge como imagen sagrada. El tercer lugar es toda la casa de Renée, que la pareja acaba tomando por entero para vivir su relación en cualquier rincón:

"Et ce ne fut pas seulement dans son appartement, dans le salon bouton-d'or et dans la serre, qu'elle promena son amour, mais dans l'hôtel entier" (*La Curée*, p. 208).

2.2. Jardín como lugar de ensueño, de liberación espiritual y de salida del tiempo

"Et ils étaient à mille lieues de Paris, en dehors de la vie facile du Bois et des salons officiels, dans le coin d'une forêt de l'Inde, de quelque temple monstrueux, dont le sphinx de marbre noir devenait le dieu" (*La Curée*: 203).

Cuando Renée y Maxime se hacen amantes, el invernadero va a ser su lugar de encuentro preferido, en el que, como reza el fragmento arriba citado, la pareja se siente transportada a un mundo ajeno al suyo, a lugares exóticos. Siguiendo a Claire Meyrat-Vol, el universo vegetal en Zola funciona como un imaginario de contrapunto y de desvelamiento de deseos reprimidos, así como de pérdida de los puntos de referencia morales y sociales. El invernadero del palacete Saccard, al ser imaginado por Renée como un rincón de paraíso sobrehumano donde los dioses disfrutaban de sus amores en familia, es asimilado a un espacio feliz, en el que el tiempo es abolido y en cuyo centro reside un dios supremo. Desde el momento en el que uno entra en este

2. Análisis del discurso poético en La Curée

jardín, las dimensiones y las perspectivas dejan de corresponderse con ninguna realidad; se produce la liberación de todas las obligaciones de dimensiones; es el reino de la desmesura, de la expansión incontrolable de las plantas, del crecimiento fuera de lo normal, todo lo cual está ligado al aumento del deseo contra natura de Renée.

El hecho de que las dos grandes descripciones del invernadero se presenten, desde el punto de vista narrativo, como relatos autónomos con respecto al resto de la novela, refuerza la idea del jardín como lugar de liberación espiritual.

Olivier Got resalta, por otro lado, la connotación moral asociada al exotismo, siempre de carácter negativo en el imaginario de Zola. Aude Campmas nos recuerda que el primer congreso de la nomenclatura botánica tuvo lugar en París, en 1867. Allí Alphonse de Candolle estableció un código para gestionar la creación de los nombres de plantas. Con esto los nombres de las plantas perdían definitivamente una parte de su poder evocador, heredero de la tradición de las signaturas. Esta pérdida de poder evocador de los códigos botánicos, lejos de repeler a los escritores naturalistas, supuso una novedosa fuente de inspiración para ellos, ya que proporcionaba una garantía de cientificidad a sus descripciones. La práctica del inventario de plantas, sobre todo de plantas de invernadero, era algo que se integraba perfectamente en sus escritos, tanto más cuanto que este inventario llevaba implícita, al evocar lugares lejanos y la idea de los viajes, una fuerte carga de literariedad (Campmas, A., 2003: 50-51).

Este contexto impregnado de exotismo hace que expresiones no metafóricas en una lectura aislada, resulten metafóricas debido a la fuerza paradigmática. Así, ciertos nombres de plantas como Pandanus de Java, Bambou de l'Inde, Euphorbes d'Abyssinie, Coques du Levant, Hibiscus de la Chine, Palmiers, Tanguin de Madagascar, y de otros objetos provenientes de países lejanos como Sphinx de marbre noir, Écrans chinois, o

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

Gravures japonaises, en los que la mención al país de origen, que podría ser entendida en otro contexto como la lógica alusión al lugar de procedencia, imprescindible para identificar de qué planta u objeto se trata, son interpretados aquí como evocaciones intencionadas de países remotos, para potenciar el efecto de enajenación. Se trata de casos límite que muestran cómo las coacciones sobre el eje paradigmático alcanzan la esfera de actividad de la metáfora hasta el eje sintagmático.

Asimismo, tanto la metonimia "... un Ravenala, l'arbre du voyageur, dressait son bouquet..." como la comparación "les Palmiers, légèrement penchés dans leur grâce, épanouissaient leurs éventails, étalaient leurs têtes arrondies, laissaient pendre leurs palmes, comme des avirons lassés par leur éternel voyage", sugieren la noción de viaje.

La comparación de las hojas de caladium con alas de mariposa contribuye también a intensificar esa impresión de extasiamiento: "les Caladiums, dont les feuilles en fer de lance, blanches et à nervures vertes, ressemblent à de larges ailes de papillon". Al evocar y transmitir impresiones sensuales de una manera tan penetrante, Zola enlaza con la estética simbolista, asunto en el que profundizaremos en el capítulo IV de esta tesis.

Este afán por sugerir lo exótico y lejano para subrayar la idea del jardín como espacio capaz de hacernos sentir transportados, encuentra su paralelismo en una serie de metáforas marinas que se muestran en otros pasajes de la novela. La vista del mar nos encara con lo desconocido, nos incita a recorrerlo, a viajar; frente a lo desconocido, nace el deseo de conocer. La primera de estas metáforas aparece en la

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

descripción del parque Monceau desde la ventana de la habitación de Renée, en el capítulo I:

"En bas le parc, une mer d'ombre roulait. Les masses couleur d'encre des hauts feuillages secoués par de brusques rafales avaient un large balancement de flux et de reflux, avec ce bruit de feuilles sèches qui rappelle l'égouttement des vagues sur une plage de cailloux" (*La Curée*: 53).

La segunda se presenta en el capítulo II, en ese pasaje tan emblemático de la novela, en el que Saccard contempla la ciudad de París desde Montmartre:

"Puis, la nuit se fit, la ville devint confuse, on l'entendit respirer largement, comme une mer dont on ne voit plus que la crête des vagues" (*La Curée*: 106).

Finalmente, en el fragmento que describe la vista desde la ventana del café Riche, la noche del primer encuentro amoroso entre Renée y Maxime, encontramos otra metáfora marina:

"Les arbres découpaient leurs branches hautes sur un ciel clair, tandis que la ligne irrégulière des maisons se perdait avec les amoncellements d'une côte rocheuse, au bord d'une mer bleuâtre" (*La Curée*: 173).

Por otro lado, Nadia Beaudoin destaca el carácter de esta relación amorosa como flor de invernadero, incapaz de sobrevivir fuera del terreno parisino, en una naturaleza "natural" (Beaudoin, N., 1998). De ahí el aburrimiento que invade a la pareja cuando se traslada a la playa en verano:

"Lorsque la mode les força absolument de quitter Paris, ils allèrent aux bains de mer, mais à regret, pensant sur les plages de l'Océan aux trottoirs des boulevards. Leur amour lui-même s'y ennuya. C'était une fleur de la serre qui avait besoin du grand lit gris et rose, de la chair nue du cabinet, de l'aube dorée du petit salon. Depuis qu'ils

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

étaient seuls, le soir, en face de la mer, ils ne trouvaient plus rien à se dire" (*La Curée*: 213).

Siguiendo una serie de metonimias, no es el invernadero lo único artificial, sino también el palacete Saccard, la ciudad de París, y el II Imperio en sí mismo, lugares y épocas malsanos.

2.3. Paralelismo entre el jardín y el alma humana

Coincidimos con Isabel Veloso, cuando afirma en su artículo *Grandes espacios zolianos*, que en casi todas las obras de Zola el espacio adquiere unas condiciones antropomórficas, convirtiéndose en actante que no solo participa en el conflicto sino que determina las condiciones del resto de los personajes y la dinámica del texto, presidiendo simbólicamente toda la obra. También Jean-François Tonard indica que los lugares cerrados constituyen en Zola un depósito de imágenes arquetipales cuyo análisis permite descubrir y examinar la intención primera del autor. La imaginación del autor se pone al servicio de la descripción que metamorfosea los lugares en actores. A partir de esta mutación, los lugares son investidos de una especie de dimensión mítica, llegando hasta determinar el comportamiento de los protagonistas, inspirando sus emociones (Tonard, J.-F., 1994: 11-12).

En el caso de *La Curée*, vemos que solo bajo el influjo del invernadero, con su exuberancia vegetal, Renée ha sido capaz de ceder a la transgresión de convertirse en amante de su hijastro y también, como analizaremos en el capítulo IV de esta tesis, de transformarse en una mujer fatal. Como apunta Jean-Claude Charvoz, entre los individuos y los lugares se tejen lazos de amistad y de complicidad que los convierten en solidarios de la caída. Se produce un fenómeno de comunión de los seres y de las

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

cosas, por el que las cualidades se intercambian y se establecen vínculos sólidos que unen al individuo con el medio (Charvoz, J.-C., 1980: 102-104).

Jean-François Tonard pone de relieve la constante preocupación de Zola por elaborar una estructura espacial que determine la actitud y la psicología de los personajes. Esta estructura espacial marca sus acciones, desvela sus pulsiones instintivas y desarrolla sus obsesiones (Tonard, J.-F., opus cit.: 298).

En esta sección dedicada al paralelismo entre el jardín y el alma humana estudiaremos toda una serie de metáforas en torno dos temas: el agua y el fuego, el segundo de los cuales nos conducirá al asunto de la ausencia de la madre en Renée, relacionable, a su vez con el tratamiento del Sena en la novela, este último puesto en marcha a través de dos grandes descripciones.

En lo que respecta a las metáforas acuáticas, no es casual que estas aparezcan solo en la primera descripción, ya sea presentadas como salto de agua:

"... de minces colonnettes de fer montaient d'un jet soutenir le vitrail cintré" (*La Curée*: 72).

"De jets souples s'accrochant aux branches, franchissant le vide d'un vol hardi" (*La Curée*: 73-74).

"Sur sa tête, elle sentait le jet des Palmiers" (*La Curée*: 75).

Como lluvia:

"les grands Bambous de l'Inde montaient droits [...] faisant tomber de haut leurs pluie légère de feuilles" (*La Curée*: 73).

"tandis que, de la dentelle des Fougères, tombaient en pluie fine des gouttes de clarté" (*La Curée*: 75).

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

Como leche:

"A cette heure, des globes de verre dépoli éclairaient les feuillages de nappes laiteuses" (*La Curée*: 74).

Como gotas de agua:

"Dans sa robe de satin vert, la gorge et la tête rougissantes, mouillées des gouttes claires de ses diamants..." (*La Curée*: 75).

O como fluir:

"sur les éventails vernis des Lataniers, un flot de lueurs blanches coulait" (*La Curée*: 74-75).

En esta naturaleza del invernadero confluyen dos ingredientes que juegan el papel tentador: la vegetación, por un lado y el agua, por otro. Cada mención del elemento acuático en la primera descripción, puede ser interpretada como una metáfora sexual que encuentra su eco en el acto carnal referido en la segunda descripción.

Esta metáfora acuática se repite en la representación de París desde Montmartre, en el capítulo II, como si se quisiera poner en paralelo la perversión sexual que se vive en el invernadero con la descomposición y decadencia de la sociedad parisina:

"On était à l'automne; la ville, sous le grand ciel pâle, s'alanguissait, d'un gris doux et tendre, piqué çà et là de verdure sombres, qui ressemblaient à de larges feuilles de nénuphars nageant sur un lac" (*La Curée*: 104-105).

Además de las metáforas acuáticas, hay que tener en cuenta que toda la exposición del invernadero de *La Curée* se organiza en torno al punto de agua del estanque:

2. Análisis del discurso poético en La Curée

“Au milieu, dans un bassin ovale, au ras du sol, vivait, de la vie mystérieuse et glauque des plantes d'eau, toute la flore aquatique de pays du soleil. Des Cyclanthus, dressant leurs panaches verts, entouraient, d'une ceinture monumentale, le jet d'eau [...]. Puis, aux deux bouts, de grands Tornélias élevaient leurs broussailles étranges au-dessus du bassin [...]. Près du bord, un Pandanus de Java épanouissait sa gerbe de feuilles verdâtres [...]. Et, à fleur d'eau, dans la tiédeur de la nappe dormante doucement chauffée, des Nymphéas ouvraient leurs étoiles roses, tandis que des Euryales laissaient traîner leurs feuilles rondes, leurs feuilles lepreuses, nageant à plat comme des dos de crapauds monstrueux couverts de pustules [...] (*La Curée*: 72).

“Dans l'eau épaisse et dormante du bassin, d'étranges rayons se jouaient, éclairant des formes vagues, des masses glauques, pareilles à des ébauches de monstres”.

“A leurs pieds, le bassin fumait, plein d'un grouillement, d'un entrelacement épais de racines, tandis que l'étoile rose des Nymphéas s'ouvrait, à fleur d'eau, comme un corsage de vierge, et que les Tornélia laissaient pendre leurs broussailles, pareilles à des chevelures de Néréides pâmées”.

Siguiendo a Claire Meyrat-Vol, el agua durmiente del estanque nos pone en contacto con los poderes de la noche y de la muerte. Su materia viscosa favorece la formación de una pasta a partir de la cual todas las imágenes inconscientes pueden hacerse consistentes (Meyrat-Vol, opus cit: 113-115). Asimismo, resulta interesante el concepto del estanque del invernadero considerado como mandala. En su artículo *El mandala. Los arquetipos en la espiritualidad, arte y diseño*, Carlos Morán destaca que la organización simétrica del mandala se asocia desde tiempos remotos con el proceso de pasaje del caos al cosmos, de la desorganización al orden, de la naturaleza a la cultura. Los mandalas han estado presentes en la historia del quehacer humano desde siempre. Se trata de figuras compuestas por la intersección de un círculo, la forma del cielo, y un cuadrado, la forma primaria de la superficie de la tierra. Se les denomina mapas del cosmos. Dan carácter cósmico a un edificio construido para cumplir la

2. Análisis del discurso poético en La Curée

función de un templo. El círculo hace referencia al mundo divino, a lo que no tiene principio ni final, a lo eterno, a los astros y a la naturaleza. En lo que respecta al cuadrado, este no existe en la naturaleza, es una figura concebida por el hombre, quien con los brazos extendidos se inserta en un cuadrado perfecto, de ahí que esta figura se asocie con lo terrestre y con los cuatro puntos cardinales, con lo material y lo racional. Como la estructura del cuadrado subyace en lo humano, predomina esta figura en casi todas sus creaciones. El triángulo tiene una función mediadora entre el cuadrado y el círculo, como se aprecia, por ejemplo, en las pechinas, triángulos curvos que permiten la transición en un edificio de planta cuadrada a la cúpula semiesférica. Los mandalas son percibidos como espacios asociados a la divinidad, que Occidente incluye en los rosetones de las catedrales medievales y en la aureola de los santos (Morán, C., 2008: 63-65).

De acuerdo con Claire Meyrat-Vol, el palacete de los Saccard se entendería como un espacio encajable, hecho del encaje sucesivo de elementos cada vez más protegidos, hasta llegar al mismo corazón del edificio: en el interior de la casa hay un invernadero, en el interior del cual se despliega una avenida concéntrica, en cuyo interior se encuentra un estanque, y en su interior brilla "l'étoile rose des Nymphéa". Claire Meyrat-Vol pone de relieve todo el valor del mandala, explicando que su principio de base es la intuición de un centro de la personalidad, con el que todo se relaciona y por el que todo cobra su sentido. Así, la energía del centro se manifiesta en el deseo que atormenta a Renée de vivir "autre chose", para aplacar el aburrimiento que la invade, y que ella define como algo que no ocurra a ninguna otra persona, que no se encuentre todos los días, que suponga un goce escaso, desconocido. La dificultad por parte de Renée de formular, de nombrar, de describir ese deseo sugiere la irrupción del

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

inconsciente, de una pulsión instintiva cuya realización busca la heroína, y que es necesaria para el restablecimiento de su orden interior (Meyrat-Vol, opus cit: 103). La idea del mandala como el mundo reducido a su esquema esencial juega aquí un papel fundamental, el de protección contra la invasión de fuerzas disgregadoras, dado que el ritual de dibujar un mandala exige un alto grado de concentración.

Otro planteamiento, relacionado con las metáforas acuáticas es el del invernadero como útero materno. La protagonista de *La Curée*, al penetrar en este espacio, al final del capítulo I, entra en un estado de ensoñación despierta y mientras dura este estado, la mujer realiza una reinserción inconsciente en la matriz protectora. Renée huye de la sociedad temible y hostil encarnada por sus invitados a la cena, para refugiarse en el sustituto cavernoso del vientre materno. El invernadero representaría así, siguiendo a Meyrat-Vol, la cavidad arquetipal, el hueco fundamental, portador de valores ambivalentes de admiración, por un lado, y de pavor, por otro. En este sentido, abundan las imágenes que evocan la idea de regressus ad uterum: la isotopía de la noche, del hueco, del agua, de la leche, de la tibieza, de lo vegetal y de la feminidad. La liquidez a la que tanto se alude en la descripción se parece al líquido amniótico protector que envuelve al feto. Renée vive una especie de segundo nacimiento, renace de la madre nutricia, como también lo hacen las plantas que emergen de las entrañas que las alimentan.

Según escribe Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*, las aguas anulan las formas; su destino es el de preceder a la creación. Son incapaces de rebasar su propio modo de ser, de manifestarse en formas. No pueden trascender la condición de lo virtual, de los gérmenes y las latencias, lo cual trae a la mente el concepto de regressus ad uterum.

2. Análisis del discurso poético en La Curée

La humedad que baña a Renée y a Maxime en el invernadero es cálida, como la del líquido amniótico:

“Un amour immense, un besoin de volupté, flottait dans cette nef close, où bouillait la sève ardente des tropiques” (*La Curée*: 70).

“Les couches âcres de cette mer de feu” (Ibidem.).

“A ses pieds, le bassin, la masse d'eau chaude, épaissie par les suc des racines flottantes, fumait, mettait à ses épaules un manteau de vapeurs lourdes, une buée qui lui chauffait la peau comme l'attouchement d'une main moite de volupté” (Ibidem.).

“La chaleur était suffocante, une chaleur [...] dont la buée montait” (*La Curée*: 200).

“Une humidité chaude couvrait les amants d'une rosée, d'une sueur ardente” (Ibidem.).

“Et ce bout de terre brûlante, cette couche enflammée où les amants s'allongeaient, bouillait étrangement au milieu de ce grand froid muet” (Ibidem.).

“des hautes palmes, tombaient sur eux des gouttes de chaleur” (*La Curée*: 202).

“C'était alors au fond de cette cage de verre, toute bouillante des flammes de l'été, perdue dans le froid clair de décembre, qu'ils goûtaient l'inceste” (*La Curée*: 203).

Esta característica del elemento acuático en el invernadero, nos remite directamente al siguiente punto de nuestro análisis, el del fuego:

1ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO I	2ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO IV
“et c'était [le grand sphinx de marbre] comme l'Idole sombre, aux cuises luisantes, de cette terre de feu” (<i>La Curée</i> : 74).	“Longtemps ils demeurèrent sans gestes et sans paroles, dans ce bain de flammes” (<i>La Curée</i> : 200).
“cet épanouissement de forêt, ce tas de végétations, toutes brûlantes des	“La serre aimait, brûlait avec eux” (<i>La Curée</i> : 201).

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

entrailles qui les nourrissaient" (<i>La Curée</i> : 75).	
"A cette heure de vision nette, toutes ses bonnes résolutions s'évanouissaient à jamais, l'ivresse du dîner remontait à sa tête, impérieuse, victorieuse, doublée par les flammes de la serre" (<i>La Curée</i> : 76).	"La chaleur était suffocante, une chaleur sombre, qui ne tombait pas du ciel en pluie de feu, mais qui traînait à terre, ainsi qu'une exhalaison malsaine" (<i>La Curée</i> : 200).
Metafórico debido a la fuerza paradigmática: "Ses sens de femme ardente, ses caprices de femme blasée s'éveillaient" (<i>Ibidem</i>).	"ce coin de forêt vierge où flambaient les verdure et les floraisons des tropiques" (<i>La Curée</i> : 200).
"le désir longtemps fuyant, «l'autre chose» vainement cherchée par Renée dans le bercement de sa calèche, dans la cendre fine de la nuit tombante, et qui venait brusquement de lui révéler sous la clarté crue, au milieu de ce jardin de feu, la vue de Louise et de Maxime, riant et jouant, les mains dans les mains ..." (<i>Ibidem</i>).	"Elle [Renée] n'était plus qu'une fille brûlante de la serre" (<i>La Curée</i> : 200).

Siguiendo a Jean-François Tonard, la atmósfera malsana y caliente del invernadero parece facilitar la explosión de monstruos vegetales, la vegetación arde y el estanque se transforma en un mar de fuego que recuerda al caldero de bruja de *L'Assommoir* (Tonard, J.-F, 1994: 68).

Becker y Lavielle asocian la presencia del elemento ígneo en las descripciones del invernadero, con la complejidad psicológica del personaje de Renée: al igual que Fedra, la heroína de *La Curée* se siente quemada por un fuego devorador. Las expresiones "lueur de braise" o "coucher du soleil à demi-éteint" que son descriptivas a un primer nivel, introducen a un segundo nivel el tema del fuego, del mito de Fedra, nieta de Helios, el Sol, a través de su madre Pasifae. Renée es, como Fedra, un ser de fuego, devorado por deseos incandescentes (Becker, C. y Lavielle, V., 1999: 89, 96).

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

Coincidimos con este punto de vista, pero relacionamos, además, la presencia del fuego con otra faceta de la personalidad de Renée: la de sus grandes carencias emocionales.

Desde su infancia, Renée ha buscado el calor y la luz para llenar su vacío afectivo. Vemos en la obra una serie de pasajes en los que la mujer tiene frío. Ya desde el principio se nos presenta en actitud friolera, tapada con una manta de piel en el interior de la calesa: "Elle attira frileusement à elle un coin de la peau d'ours qui emplissait l'intérieur de la voiture d'une nappe de neige soyeuse" (*La Curée*: 41). En otros pasajes, aparecen manifestaciones como "Elle se fit faire un grand feu" (*La Curée*: 175), "Elle grelottait, il lui fallait des brasiers ardents, une chaleur suffocante qui lui mettait un front de petites gouttes de sueur" (*La Curée*: 185), o "Moi qui ai toujours froid" (*La Curée*: 283).

Al mismo tiempo, advertimos, junto, con Becker y Lavielle, que Renée está desesperadamente sola; ella siente constantemente un vacío que trata de llenar con una búsqueda desenfadada de experiencias nuevas, de saturación emocional, de calor. Necesita el fuego del invernadero para calentarse, para suplir su carencia afectiva.

Asimismo, el hôtel Béraud, asociado a la infancia de la protagonista, es presentado como un lugar frío. Zola traduce el conflicto oponiendo a la hija y al padre mediante una serie de calificativos que describen sus respectivos lugares: "Zola's symbolism calls for no very subtle interpretation: the chilliness, the silence, the wintry pallor of this island house, contrasting with the heat and clamour of the city, point to Renée's past

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

which is in conflict with her present" (Hemmings, F.M.J., citado por Tonard, J.-F., 1994: 136).

En la obra de teatro que Zola escribe a partir de *La Curée*, titulada *Renée*, M. Béraud explica a su hija que su madre no está muerta en realidad, sino que se ha fugado con un amante. En la novela, Zola se limita a una simple alusión: "Sa femme était morte jeune. Quelque drame secret, dont la blessure saignait toujours, dut assombrir encore la figure du magistrat" (*La Curée*: 97).

El frenesí sensual que late en el interior de Renée atestigua una falta de verdadero equilibrio, falta, sobre todo, de calor sentimental. Ella no lo encontró en su padre ni en Saccard. Unas palabras de la tía Elizabeth, a raíz del incidente que desencadena el embarazo de Renée, indican que ella sospecha que su sobrina no ha tenido el afecto suficiente: "Ses préférences pour Christine la désolaient, et elle pensait que, si elle avait également gardé Renée près d'elle, la pauvre enfant n'aurait pas succombé" (Joly, B., 1977: 60). La única persona que asume a veces comportamientos maternos para con Renée es su doncella Céleste, pero esta es una mujer cerebral y calculadora, capaz sólo de proporcionarle frío cuando coloca sus manos sobre las sienes de Renée para ayudar así a calmar sus migrañas, "Elle a toujours les mains glacées; elle me les posait sur le front et calmait un peu ma pauvre tête" (*La Curée*: 158).

En síntesis, encontramos que Zola busca resaltar la huella de la ausencia de la figura materna en Renée, con todo lo que esto puede llegar a tener de perturbador para el desarrollo emocional, al ser dicha figura la encargada de entablar los vínculos afectivos intensos.

2. Análisis del discurso poético en La Curée

Al llegar a este punto, se impone referir la importancia de la imagen materna en la mentalidad de Zola. A esta concepción de Zola, según la cual la mujer ideal es la madre, contribuyeron tanto las influencias de la época —en efecto, en el siglo XIX la mujer fue idealizada en tanto que madre— como sus circunstancias personales. Desde su infancia a su vida adulta, Zola estuvo principalmente rodeado de mujeres, dado que su padre murió cuando él sólo tenía siete años: su abuela materna, su madre, su esposa Alexandrine, y su amante Jeanne Rozerot. La huella que estas mujeres dejaron en el escritor determinó su percepción de la vida. El asunto de la maternidad fue abordado por el autor bajo la forma de metáforas en algunas de sus obras. Por ejemplo, en *Germinal*, como lo indica el título, el tema central es la idea de germinar. En este caso concreto se trata de la germinación, del nacimiento de la revuelta de la clase obrera contra la explotación. En *La Terre* la tierra es considerada como la madre eterna, la que da a luz siempre, sin importar lo que pase. Contrariamente a lo que ocurre con la mujer, que no siempre puede dar la vida, la tierra se mantiene eternamente fecunda. Se observa en esta novela, una idealización de la tierra-madre en detrimento de la mujer-madre. Como subraya Susan S. Hennessy, la tierra, inmortal, escapa a la muerte y tiene un poder sobrenatural de regeneración del que carecen las madres humanas. En *Les Quatre Évangiles*, la continuación de la raza humana a través de muchas generaciones está simbolizada por una tierra en floración permanente.

En lo referente a este asunto de la madre, hay una categoría aparte, la de las mujeres que aman maternalmente a sus amantes, como Renée. Zola deja ver una cierta fascinación por el amamantamiento, que será descrito en *Docteur Pascal*. Por otro lado, el autor establece un paralelismo entre el amamantamiento y la floración. La

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

leche materna permite poblar el mundo, como el agua que permite que la tierra florezca (Rangasamy, R., 2011: 115). Este interés por el amamantamiento se refleja en el invernadero de *La Curée* a través del ambiente lechoso que allí impera.

Uno de los temas esenciales en Zola es la regeneración de las fuerzas de la vida a través del movimiento purgante de la muerte y de la destrucción. Noël Maureen Valis afirma que la visión de Zola del universo era así, una curiosa mezcla de optimismo y pesimismo. El mito de la regeneración a través de la destrucción, expresado en el ciclo "nacimiento-crecimiento-decadencia-muerte-renacimiento", revela la preocupación de Zola por la fertilidad en sus aspectos sexuales, vegetativos, materiales y sociales (Valis, N.-M., 1979: 328).

En relación con lo expuesto por Valis, el Sena, símbolo a nuestro entender de la figura materna en esta novela, es aludido al final del texto, justo antes de la mención de la muerte de Renée, como mensaje de esperanza de regeneración.

No es insustancial el hecho de que la palabra Sena sea de género femenino en el idioma francés, ya que esto contribuye a facilitar esa percepción del río como madre; y es justo preguntarse por la inversión de géneros respecto a la lengua de Zola, cuando la misma palabra pasa a ser de género masculino al traducirse a otros idiomas, con las trabas que esta circunstancia puede poner a la ensoñación, teniendo en cuenta, además, como afirma Bachelard en *La Poétique de la rêverie*, que las reglas gramaticales obligan a feminizar y masculinizar respectivamente a los adjetivos que los acompañan (Bachelard, G., opus cit.: 28).

Las dos exposiciones del Sena que aparecen en la novela forman parte de sendas descripciones, de los capítulos II y VII respectivamente, de la panorámica desde la

2. Análisis del discurso poético en La Curée

habitación infantil del hôtel Béraud, en la Isla de San Luis, habitación en la que Renée y su hermana jugaban cuando eran pequeñas. Como manifiesta Bernard Joly, la vista del Sena representaba para las dos niñas una especie de hada con múltiples vestimentas. Además, el río aparece como un ser mítico que viene de un lugar lejano y desconocido, que pone a las niñas en contacto con el mundo de la ensoñación, se acerca a ellas para saludarlas y continúa su camino desapareciendo nuevamente. Se identifica con la imagen de la madre —que ha estado ausente en la vida de Renée—, pues transmite admiración y seguridad al adoptar la dulzura de un titán domado, en un intento por adaptarse a la sensibilidad de las niñas.

"Mais dans cette maison morte, dans ce cloître, il y avait un nid chaud et vibrant, un trou de soleil et de gaieté, un coin d'adorable enfance [...] une vaste chambre, [...] une sorte de belvédère bâti sur le toit, derrière l'hôtel, au-dessus du quai de Béthune. Elle était en plein midi. La fenêtre s'ouvrait si grande, que le ciel, avec tous ses rayons, tout son air, tout son bleu, semblait y entrer [...]. C'était la «chambre des enfants» [...] La maison était si froide, la cour si humide, que la tante Élisabeth avait redouté pour Christine et Renée ce souffle frais qui tombait des murs [...]. Alors, l'idée lui était venue de faire disposer pour elles ce grenier perdu, le seul coin où le soleil entrât [...] Et la grande joie de la chambre des enfants était encore le vaste horizon [...] de celle-ci, on apercevait tout ce bout de Seine, tout ce bout de Paris qui s'étend de la Cité au pont de Bercy, plat et immense, [...] l'âme de tout cela, l'âme qui emplissait le paysage, c'était la Seine, la rivière vivante; elle venait de loin, du bord vague et tremblant de l'horizon, elle sortait de là-bas, du rêve, pour couler droit aux enfants, dans sa majesté tranquille, dans son gonflement puissant, qui s'épanouissait, s'élargissait en nappe à leurs pieds, à la pointe de l'île. Les deux ponts qui la coupaient, le pont de Bercy et le pont d'Austerlitz, semblaient des arrêts nécessaires, chargés de la contenir, de l'empêcher de monter jusque dans la chambre. Les petites aimaient la géante, elles s'emplissaient les yeux de sa coulée colossale, de cet éternel flot grondant qui roulait vers elles, comme pour les atteindre, et qu'elles sentaient se fendre et disparaître à droite et à gauche, dans l'inconnu, avec une douceur de titan dompté. Par les beaux jours, par les matinées de ciel bleu, elles se trouvaient ravies des belles robes de la Seine; c'étaient des robes changeantes qui passaient du bleu au vert, avec mille teintes d'une délicatesse infinie; on aurait

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

dit de la soie mouchetée de flammes blanches, avec des ruches de satin; et les bateaux qui s'abritaient aux deux rives la bordaient d'un ruban de velours noir. Au loin, surtout, l'étoffe devenait admirable et précieuse, comme la gaze enchantée d'une tunique de fée; après la bande de satin gros vert, dont l'ombre des ponts serrait la Seine, il y avait des plastrons d'or, des pans d'une étoffe plissée couleur de soleil" (*La Curée*: 117-119).

Al final del capítulo VII, Renée regresa a la habitación infantil. Es un regreso muy simbólico, pues ha transcurrido toda una vida desde su época de niña, evocada en la primera descripción del capítulo II. La heroína vuelve, sobrepasada por la verificación de vivir en un mundo hostil, como si acudiera a refugiarse en el regazo de la madre, buscando reencontrarse con las nociones de estabilidad, abrigo y amparo, que antaño el Sena le inspiraba. Metáforas como la de los brazos abiertos "s'ouvrant autour d'elles, derrière elles, en deux bras", o la del vestido, "sa belle robe de soie verte, mouchetée de flammes blanches", refuerzan esta idea de la madre protectora:

"Que la chambre des enfants était triste! Elle eut un serrement de coeur à la retrouver si vide, si grise, si muette [...] Elle [Renée] ouvrit la fenêtre, elle regarda l'immense paysage. Là rien n'était sali. Elle retrouvait les éternelles joies, les éternelles jeunesses du grand air. [...] Mais ce qui la calmait, ce qui mettait de la fraîcheur dans sa poitrine [...], c'était surtout la Seine, la géante, qu'elle regardait venir du bout de l'horizon, droit à elle, comme en ces heureux temps où elle avait peur de la voir grossir et monter jusqu'à la fenêtre. Elle se souvenait de leurs tendresses pour la rivière, de leur amour de sa coulée colossale, de ce frisson de l'eau grondante, s'étalant en nappe à leurs pieds, s'ouvrant autour d'elles, derrière elles, en deux bras qu'elles ne voyaient plus, et dont elles sentaient encore la grande et pure caresse. Elles étaient coquettes déjà, et elles disaient, les jours de ciel clair, que la Seine avait passé sa belle robe de soie verte, mouchetée de flammes blanches; et les courants où l'eau frisait mettaient à la robe des ruches de satin, pendant qu'au loin, au-delà de la ceinture des ponts, des plaques de lumière étalaient des pans d'étoffe couleur de soleil. Et Renée, levant les yeux, regarda le vaste ciel qui se creusait, d'un bleu tendre, peu à peu fondu dans l'effacement du crépuscule. Elle songeait à la ville complice, au flamboiement des nuits du boulevard, aux après-midi ardents du Bois, aux journées blafardes et crues des grands hôtels

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

neufs. Puis, quand elle baissa la tête, qu'elle revit d'un regard le paisible horizon de son enfance, ce coin de cité bourgeoise et ouvrière où elle rêvait une vie de paix, une amertume dernière lui vint aux lèvres. Les mains jointes, elle sanglota dans la nuit tombante" (*La Curée*: 312-313).

2.4. Relación arquitectura-naturaleza

Ya aludíamos en el apartado del capítulo introductorio dedicado al jardín en Zola, que la relación arquitectura-naturaleza se organiza en la mente del novelista como un enfrentamiento. En el caso del invernadero del palacete Saccard, Zola quiere que sea la naturaleza la que salga triunfante de esa lucha y nos dirige este mensaje: ni siquiera cuando el hombre se empeña en arrancar la vegetación de su hábitat natural y encerrarla en una caja de cristal, puede impedir que esta escape a su control, que crezca de forma monstruosa y que sea capaz de influir en el comportamiento de los que la frecuentan, así como de adquirir, esta misma naturaleza, características de seres animados, tanto como si se encontrara en estado de libertad.

Con este triunfo de la naturaleza del invernadero, Zola permite que esta se tome, de alguna manera, su revancha por el peligro de desaparición por el que pasa el bosque francés en la época, debido a la especulación urbanística. Así, con una serie de imágenes metafóricas, afirma el poder generador de la vegetación poniéndola en paralelo con el poder de la corrupción del Segundo Imperio

Zola retoma la oposición romántica entre la ciudad infernal, lugar de perdición, y la naturaleza regeneradora. Pero de una naturaleza verdadera, no de la artificial, creada por el hombre, como el bosque de Boulogne, con aspecto de decorado de teatro, o el Parque Monceau (Becker, C. y Lavielle, V., 1999: 103).

2. Análisis del discurso poético en La Curée

Para esclarecer este planteamiento, desarrollamos la metáfora de las armas blancas, que evoca toda la serie de heridas y mutilaciones que se le infligirán a la ciudad de París con ocasión de las reformas del Plan Haussmann:

1ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO I	2ª DESCRIPCIÓN DEL INVERNADERO CAPITULO IV
"les Caladiums, dont les feuilles en fer de lance, blanches et à nervures vertes, ressemblent à de larges ailes de papillon" (<i>La Curée</i> : 73).	"et les feuilles blanches, en fer de lance, des Caladium mettaient une suite vague de meurtrissures et de pâleurs" (<i>La Curée</i> : 201).
"Près du bord, un Pandanus de Java épanouissait sa gerbe de feuilles verdâtres, striées de blanc, minces comme des épées, épineuses et dentelées comme des poignards malais" (<i>La Curée</i> : 73).	

Estas metáforas son, por lo tanto, relacionables con las que aparecen en un pasaje del capítulo II de la novela, en el que asistimos a la descripción de Saccard desde el balcón de un restaurante en Montmartre, de lo que sería su idea de reforma de la ciudad:

"Ce jour-là, ils dinèrent au sommet des buttes, dans un restaurant dont les fenêtres s'ouvraient sur Paris. [Saccard] s'était levé, et s'accoudant sur la rampe de la fenêtre: Ah! Cette fois, tout va brûler! Vois-tu? [...] Et il restera de l'or aux doigts des gens qui chaufferont et remueront la cuve. [...] C'est bête, ces grandes villes! [...]. Angèle croyait que son mari plaisantait. [...] Elle riait, mais avec un vague effroi, de voir ce petit homme se dresser au-dessus du géant couché à ses pieds, et lui montrer le poing, en pinçant ironiquement les lèvres. — On a déjà commencé [...] on a coupé Paris en quatre... Et de sa main étendue, ouverte et tranchante comme un coutelas, il fit signe de séparer la ville en quatre parts. — Tu veux parler de la rue de Rivoli et du nouveau boulevard que l'on perce? demanda sa femme. — Oui, la grande croisée de Paris, comme ils disent. Ils dégagent le Louvre et l'Hôtel de Ville. [...] Quand le premier réseau sera fini, alors commencera la grande danse. Le second réseau trouera la ville de toutes parts,

2. Análisis del discurso poético en La Curée

pour rattacher les faubourgs au premier réseau. Les tronçons agoniseront dans le plâtre... Tiens, suis un peu ma main. Du boulevard du Temple à la barrière du Trône, une entaille; puis, de ce côté, une autre entaille, de la Madeleine à la plaine Monceau; et une troisième entaille dans ce sens, une autre dans celui-ci, une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout. Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, [...] traversé par d'admirables voies stratégiques [...]. La nuit venait. Sa main sèche et nerveuse coupait toujours dans le vide. Angèle avait un léger frisson, devant ce couteau vivant, ces doigts de fer qui hachaient sans pitié l'amas sans bornes des toits sombres. [...] elle s'imaginait entendre, sous les ténèbres qui s'amassaient dans les creux, de lointains craquements, comme si la main de son mari eût réellement fait les entailles dont il parlait, crevant Paris d'un bout à l'autre, brisant les poutres, écrasant les moellons, laissant derrière elle de longues et affreuses blessures de murs croulants. La petitesse de cette main, s'acharnant sur une proie géante, finissait par inquiéter; et, tandis qu'elle déchirait sans effort les entrailles de l'énorme ville, on eût dit qu'elle prenait un étrange reflet d'acier, dans le crépuscule bleuâtre" (*La Curée*: 106).

En consonancia con el título de la novela, la villa de París es una presa que se disputan los especuladores, sobre todo Saccard, un cuerpo despedazado por el Plan Haussmann. Esta metáfora exige, según Rabaté, una mirada desde arriba, un plan de conjunto de la ciudad. En este fragmento de la novela, la ciudad es comparada con una presa gigante, a la que se perfora, se hiere, se le abren las venas. Rabaté llama la atención sobre la fuerza de la paronomasia "entaille/entraille".

"Et da sa main étendue, ouverte et tranchante comme un coutelas"
"une entaille"
"une autre entaille"
"et une troisième entaille"
"des entailles Partout"
"Paris haché à coups de sabre"
"les veines ouvertes"

2. Análisis del discurso poético en La Curée

"Angèle avait un léger frisson, devant ce couteau vivant"
"ces doigts de fer qui hachaient sans pitié"
"comme si la main de son mari eût réellement fait les entrailles"
"laissant derrière elle [la main de Saccard] de longues et affreuses blessures"
"s'acharnant sur une proie géante"
"déchirait sans effort les entrailles"

Asimismo, esta metáfora de la descripción de París desde Montmartre, en la que la ciudad es presentada como una presa abierta en canal, es evocada más adelante en la novela, cuando se describe la inspección de un grupo de hombres, entre los que se encuentra Saccard, a un conjunto de casas derrumbadas a causa de los planes urbanísticos. Esta evocación se produce tanto desde el punto de vista del discurso poético, con expresiones como "Les pans de murs crevés par la pioche" (*La Curée*: 296), o "De hautes bâtisses éventrées, montrant leurs entrailles blafardes" (*Ibidem.*), como desde el punto de vista sintagmático:

"Saccard semblait réjouï par cette promenade à travers des ruines. Il venait de se rappeler le dîner qu'il avait fait jadis, avec sa première femme, sur les buttes Montmartre, et il se souvenait parfaitement d'avoir indiqué, du tranchant de sa main, l'entaille qui coupait Paris de la place du Château-d'Eau à la barrière du Trône. La réalisation de cette prédiction lointaine l'enchantait. Il suivait l'entaille, avec des joies secrètes d'auteur, comme s'il eût donné lui-même les premiers coups de pioche, de ses doigts de fer" (*La Curée*: 299).

2. Análisis del discurso poético en La Curée

2.5. Inserción del concepto de mito

Jeon Hye-Jeong pone de relieve la conocida voluntad documental y científica de Zola. El objetivo del naturalismo es, por principio, construir una literatura sin mitos ni tabúes; las actitudes naturalistas se caracterizan por la certeza de que no existen fuerzas misteriosas que no se puedan aclarar y nombrar, es decir, dominar. Sin embargo, los críticos zolianos no dejan de constatar que los mitos desempeñan un papel considerable en su obra. La tesis de Roger Ripoll, *Réalité et Mythe chez Zola*, se centra en el Zola creador de mitos. En la línea de la psicocrítica de Charles Mauron, que define el mito en términos del inconsciente del autor, Roger Ripoll muestra la formación de mitologías personales con respecto a la realidad. A pesar de las apariencias, no cabe pensar, por lo tanto, que se haya completado todavía en esta época la ruptura entre la ensoñación y la ciencia.

Ya señalábamos en el capítulo dedicado a la investigación que nos precede, la frecuencia con la que Zola invoca los mitos para constituer sus novelas. Pero, ¿Por qué vincular directamente la inserción del concepto de mito con el tratamiento del jardín en Zola? El propio autor, en su ensayo *De la description*, perteneciente a su obra *Le Roman expérimental*, proporciona la respuesta a esta pregunta, cuando afirma que "La nature est entrée dans nos oeuvres d'un élan si impétueux, qu'elle les a emplies, noyant parfois l'humanité" (Zola, 1880: 229), dando a entender con ello que la naturaleza le parece tan poderosa, tan grandiosa y absoluta, que resulta difícil implicarse en ella sin entregarse por completo y perder la cabeza, sin construir mitos, sin dejar de existir en el mundo de todos los días para penetrar en un mundo transfigurado, lleno de seres capaces de realizar acciones de tipo sobrenatural. Tras

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

elogiar el tratamiento de la descripción en los Goncourt y, sobre todo, en Gustave Flaubert, Zola nos habla de sí mismo: "Nous avons été moins sages, moins équilibrés. La passion de la nature nous a emportés, et nous avons donné de mauvais exemples, par notre exubérance, par nos griseries du grand air. [...] On rêve alors toutes sortes de choses folles, on écrit des oeuvres où les ruisseaux se mettent à chanter, où les chênes causent entre eux, où les roches blanches soupirent comme des poitrines de femme à la chaleur du midi" (Zola, 1880: 232-232).

Solamente la naturaleza puede inspirar "[les] amours des Palmiers et des Fougères" (*La Curée*: 202), "feuillages [qui] prenaient des apparences confuses et équivoques, que leurs désirs fixaient en images sensuelles" (Ibidem.), "des murmures, des chuchotements [qui] venaient des massifs, voix pâmées, soupirs d'extase, cris étouffés de douleur, rires lointains" (Ibidem.), y una flor de vainilla "[qui] chantait avec de roucoulements de ramier" (Ibidem.).

Según Pierre Albouy, para que el mito literario exista hace falta que la obra contenga referencias más o menos explícitas a un mito tradicional, del que el texto reproduce las estructuras y la significación. Además, el texto debe presentarse como una palingénesis del mito, es decir, añadiéndole significados nuevos (Albouy, 1970: 1062, citado por Moreau, P.-L., 1995: 193). En *La Curée* se cumplen con creces estas condiciones.

Esta explicación de Albouy guarda relación con la exposición de Javier del Prado al respecto de la inserción del concepto de mito en la obra literaria. En su artículo *Du mythe à L'archéologie mythique*, Javier del Prado plantea la pregunta de por qué "arqueología mítica" y no simplemente "mito". A lo que responde que la arqueología

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

mítica nos sitúa frente a elementos que han llegado hasta nosotros fragmentados en pedazos, que han perdido la función para la que habían sido creados y los lazos que los unían para formar un conjunto. Traduciendo esto a términos literarios, se trata de defender la organización sintagmática (es decir, temporal y actualizada) del texto, frente a las estructuras paradigmáticas atemporales, con valor universal de mito. La noción de mitologema empleada por Durand plantea la razón de ser de un mito, pero también el motivo de la posible desaparición de ese mito cuando un mitologema ha dejado de tener sentido. Un mito tiene razón de ser dentro de los sistemas en los que ha nacido; fuera de esos sistemas plantea problemas que hay que resolver para que pueda ser integrado en los nuevos sistemas, mediante lo que Javier del Prado llama, por influencia de Lévi-Strauss, el "bricolaje conceptual y simbólico". Hay que sacar la noción de mitologema de su sacralidad, para entender que ciertos mitologemas han desaparecido o pueden desaparecer a medida que se producen nuevas situaciones en la Historia. Se trata de pasar de una visión esencialista, preexistente a la temporalidad de los problemas tratados en los textos, a una visión existencialista. Esto solo es posible si dejamos que cada elemento imaginario encuentre su lugar libremente, dentro de una nueva cosmovisión. Para Lévi-Strauss los mitos no tienen un valor intrínseco sino que dependen del lugar donde se encuentren en una estructura. Su valor, por lo tanto, no es esencial sino conceptual (Prado Biezma, 1995: 137-137).

Siguiendo a Javier del Prado, la conclusión certera en el caso de *La Curée* —y es aquí donde se inserta a nuestro entender el concepto de mito adaptado al tiempo de la obra literaria— sería que esta exuberancia vegetal, este jardín hiperbólico y quimérico simboliza la decadencia de la sociedad francesa de finales del siglo XIX. Esta confusión de la sociedad parisina es metaforizada por la confusión del invernadero. La ausencia

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

de barreras arquitectónicas con el exterior del invernadero también es metafórica de la ausencia de barreras morales y de reglas de todo tipo. La sociedad que pinta Zola es una sociedad enferma, carente de autoridad y reglas éticas. En el invernadero también encontramos elementos portadores de ese significado, que traen a la mente la idea de enfermedad y deformidad, como los ya citados "Euphorbes d'Abyssinie [...] contrefaits, plein de bosses honteuses" (*La Curée*: 73), las "plantes bizarres [...] avec un éclat sombre ou pâissant de fleurs malsaines" (*Ibidem*), las "Orchidées [...] qui poussent de toutes parts leurs rejets trapus, noueux et déjetés comme des membres infirmes" (*La Curée*: 74), o los "Euryales [avec] leurs feuilles lepreuses, nageant à plat comme des dos de crapauds monstrueux couverts de pustules" (*La Curée*: 72-73).

Como destacan Becker y Lavielle, se trata de un mundo sin fundamentos, en el que todo es artificial: Napoleón III ha robado su trono, Saccard construye su palacete sobre un terreno robado a la villa de París (Becker, C. y Lavielle, V., 1999: 79). Igualmente, de las plantas de este jardín, que han sido arrancadas de su hábitat natural, se podría decir que son seres desarraigados, de vida artificial, puesto que dependen totalmente del invernadero para sobrevivir, ya que no podrían hacerlo en el clima exterior de París.

Un tema a destacar en este apartado dedicado a la inserción del concepto de mito, es el cometido de la luna en las escenas acontecidas en el invernadero. No es de extrañar que la luna, al contemplar la escena de amor entre Renée y Maxime, descrita al final del capítulo IV, "animait le drame de sa lumière changeante" (*La Curée*: 203), dada su relación con el poder femenino, con la fertilidad y con lo telúrico. Pese a la escasa concentración metafórica de la figura de la luna en la segunda descripción del

2. Análisis del discurso poético en La Curée

invernadero, creemos sin embargo, que su desarrollo paradigmático es importante, no solo porque el simbolismo lunar integra en un único sistema realidades tan diversas como la mujer, las aguas, la vegetación, la serpiente, la fecundidad y la muerte, todas ellas presentes de forma más o menos directa en este jardín, sino también por el hecho de que sea la noche el momento elegido para las dos grandes escenas que se desarrollan en el invernadero. Como sostiene Mircea Eliade en su *Tratado de Historia de las religiones*, desde los tiempos más remotos, desde el neolítico por lo menos, aparece en el momento en que se descubre la agricultura, un simbolismo que vincula entre sí a la luna, las aguas, la lluvia, la fecundidad de la mujer y la de los animales, la vegetación, el destino del hombre después de la muerte y las ceremonias de iniciación. El descubrimiento del ritmo lunar hizo posible esas síntesis mentales que ponen en relación y unifican realidades heterogéneas (Eliade, M., 1964: 189).

En efecto, llama la atención que sea siempre la magia de la noche la que haga aflorar en Renée deseos inconfesables; es la noche la que hace que el mismo bosque, el de Boulogne, mundano durante el día, sea sagrado cuando oscurece, la ocasión en la que los dioses antiguos escondían sus adulterios y sus incestos. Cuando la acción de la novela comienza, todavía por la tarde, Renée, que está asistiendo junto con su hijastro Maxime, a un paseo en calesa por el parque de Boulogne, manifiesta sentir un profundo aburrimiento: "Oh! je m'ennuie, je m'ennuie à mourir" (*La Curée*: 44). Sin embargo, a medida que la noche cae, el interés de la joven se anima:

"Renée, dans se satiétés, éprouva une singulière sensation de désirs inavouables, à voir ce paysage qu'elle ne reconnaissait plus, cette nature si artistement mondaine, et dont la grande nuit frissonnante faisait un bois sacré, une de ces clairières idéales au fond desquelles les anciens dieux cachaient leurs amours géantes, leurs adultères et leurs incestes divins" (*La Curée*: 46).

2. Análisis del discurso poético en La Curée

El bosque de Boulogne, que durante el día es un lugar atestado de elegancia, se va convirtiendo poco a poco, a medida que anochece, en una suerte de bosque sagrado, un lugar mítico. La alusión a los amores de los dioses y las diosas de la mitología sirve para transcribir los deseos secretos de Renée, sus ensoñaciones.

En relación con lo arriba citado, encontramos un vínculo entre estas tres escenas:

1) PARQUE MONCEAU CONTEMPLADO DESDE LA VENTANA DE LA HABITACIÓN DE RENÉE. CAPÍTULO I	2) ALUSIONES AL BOIS DE BOULOGNE Y AL PARQUE MONCEAU, CUANDO RENÉE ESTÁ EN EL INVERNADERO. CAPÍTULO I	3) EL PARQUE MONCEAU REFERIDO TRAS LA ESCENA CON MAXIME Y SACCARD EN EL TOCADOR DE RENÉE. CAPÍTULO VI
<p>"Alors, elle se mit à rêver, avec une joie puérile, aux belles parties de raquette qu'elle avait faites jadis avec sa jeune soeur Christine. Et, quelque matin, elle s'éveillerait du rêve de jouissance qu'elle faisait depuis dix ans, folle, salie par une des spéculations de son mari [...]. Ce fut comme un presentiment rapide. Les arbres se lamentaient a voix plus haute. Renée, troublée par ces pensées de honte et de châtement, céda aux instincts de vieille et honnête bourgeoisie qui dormaient au fond d'elle; elle promit à la nuit noire de s'amender, de ne plus tant dépenser pour sa toilette, de chercher quelque jeu innocent qui pût la distraire, comme aux jours heureux du pensionnat" (<i>La Curée</i>: 54).</p>	<p>"Et, sous la lumière vive, Renée songeait, en regardant de loin Louise et Maxime. Ce n'était plus la rêverie flottante, la grise tentation du crépuscule, dans les allées fraîches du Bois. Ses pensées n'étaient plus bercées et endormies par le trot des chevaux, le long des gazons mondains, des taillis où les familles bourgeoises dînent le dimanche. Maintenant un désir net, aigu, l'emplissait" (<i>La Curée</i>: 75).</p> <p>"À cette heure de vision nette, toutes ses bonnes résolutions s'évanouissaient à jamais, l'ivresse du dîner remontait à sa tête, impérieuse, victorieuse, doublée par les flammes de la serre. Elle ne songeait plus aux fraîcheurs de la nuit qui l'avaient calmée, à ces ombres murmurantes du parc, dont les voix lui avaient conseillé la paix heureuse" (<i>La Curée</i>: 76).</p>	<p>"Et elle se dit qu'une seule fois elle avait lu l'avenir, le jour où, devant les ombres murmurantes du parc Monceau, la pensée que son mari la salirait et la jetterait un jour à la folie, était venue effrayer ses désirs grandissants. [...] Elle pleurait de ne pas avoir écouté les grandes voix des arbres" (<i>La Curée</i>: 289).</p>

2. Análisis del discurso poético en La Curée

En el fragmento de la columna 1 del cuadro, Renée, preparada para la cena de gala que se va a celebrar esa noche en su casa, se detiene unos minutos a contemplar el parque Monceau desde la ventana de su habitación, mientras que hace un breve balance de su vida pasada y tiene una premonición. En ese momento la mujer alberga pensamientos positivos así como propósitos de enmienda, todo lo cual encuentra buen caldo de cultivo al venir inspirado por el parque Monceau. Estos sentimientos se oponen a los que afloran en su interior cuando, más tarde esa misma noche, en las dos escenas extractadas en la columna 2, Renée se encuentra inmersa en el ambiente viciado del invernadero, donde siente renacer sus sentidos de mujer ardiente:

"Ce fut pendant cette promenade d'automne, au crépuscule, quand le Bois s'endormait, que l'idée vague de l'inceste lui vint [...], cette idée se précise, se dresse ardemment devant elle, au milieu des flammes de la serre, en face de Maxime et Luise" (*La Curée*: 197-198).

En el fragmento de la tercera columna, del final del capítulo VI, Renée, vejada por Saccard y Maxime, siente que su premonición se ha cumplido. Hay un hilo conductor entre la premonición de Renée, evocada en la cita de la columna 1, según la cual ella se despertaría un día de su ensueño de felicidad para encontrarse ultrajada a causa de una especulación de su marido, y la materialización de esta premonición en la cita de la columna 3. Por otro lado, si como se insinúa en la cita de la columna 1 y se pone de manifiesto en la de la 3, Renée no es para Saccard más que un objeto, un medio útil para la consecución de sus fines, es muy importante para la mujer el poder ser ella misma en algún lugar. Ese lugar es el invernadero, en el que se evidencia su verdadera

2. Análisis del discurso poético en La Curée

personalidad —asunto que desarrollaremos con más detenimiento en otro capítulo de esta tesis—, como queda reflejado en las citas de la columna 2.

Asimismo, los tres bloques de citas quedan unidos por las personificaciones de los árboles, los cuales parecen querer proteger a la heroína. Estas personificaciones intensifican la expresividad de las descripciones aumentando así nuestra empatía y reacción emocional ante el drama que se adivina: en la primera cita “Les arbres se lamentaient a voix plus haute” cuando intuían que Renée sería vejada un día por Saccard; en la segunda “[Renée] ne songeait plus [...] à ces ombres murmurantes du parc, dont les voix lui avaient conseillé la paix heureuse”, desoyendo así los consejos de sus “amigos”, mientras que en la tercera es Renée la que se lamenta por no haber prestado atención a las recomendaciones de éstos, cuando ya es demasiado tarde: “Elle pleurait de ne pas avoir écouté les grandes voix des arbres”.

Otro de los aspectos de la mitología lunar que nos interesa es su relación con la muerte. En efecto, siguiendo a Eliade, la luna es el primer muerto. Durante tres noches la luna desaparece del cielo, pero al cuarto día renace y, como ella, los muertos adquirirán un nuevo modo de existencia. La muerte no es una extinción sino una modificación del plano vital. En este sentido la participación de la luna en la escena que transcurre en el invernadero puede ser también anuncio de la muerte y regeneración de Renée; pero, si bien esta fallece al final de la novela, vemos cómo en la escena inmediatamente anterior a la mención de su muerte, la joven acude a refugiarse a su antigua habitación infantil del hôtel Béraud, desde donde se divisa el Sena, símbolo de la madre, fuente de vida y de regeneración. Esta es la razón por la que muchas divinidades lunares son a la vez ctónicas y funerarias, como Perséfone. La

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

concepción de la luna como morada de las almas de los muertos aparece formulada iconográficamente en la glíptica asirio-babilonia, fenicia, hitita y anatolia, y se transmite luego a los monumentos funerarios de todo el Imperio Romano. El símbolo funerario de la media luna es corriente en toda Europa (Eliade, M., opus cit.: 206-208).

Otro asunto reseñable de la inclusión del concepto de mito en las descripciones del invernadero de *La Curée* es el de las alusiones al libro del Génesis. Como indica Clélia Anfray en su libro *Zola biblique: La Bible dans les Rougon-Macquart*, en toda la obra zoliana abundan las referencias a figuras de la Biblia —Adán y Eva, el rey David y Abigail, la serpiente, etc.— y a sus ciudades —Sodoma, Babilonia o Nínive—. De este libro extrae Zola buena parte de sus imágenes y motivos. Sabemos que utilizaba la traducción que, a partir de la Vulgata, realizaron Jean-Jacques Bourassé y Pierre-Désiré Janvier, ilustrada por Gustave Doré, conocida como la Gran Biblia de Tours, editada en 1866.

Hay un paralelismo entre las ciudades bíblicas de Sodoma y Gomorra, destruidas, según el Génesis, como castigo por la perversidad de sus habitantes, y el París de la época de Napoleón III, al que Zola, republicano convencido, no puede evitar enjuiciar:

PARÍS DEL II IMPERIO	SODOMA Y GOMORRA
"L'Empire allait faire de Paris le mauvais lieu de l'Europe. [...] Et, dans la ville où le sang de décembre était à peine lavé, grandissait timide encore, cette folie de jouissance qui devait jeter la patrie au cabanon des nations pourries et déshonorées." (<i>La Curée</i> : 85).	"Entonces Jehová hizo llover sobre Sodoma y sobre Gomorra azufre y fuego de parte de Jehová desde los cielos; y destruyó las ciudades, y toda aquella llanura, con todos los moradores de aquellas ciudades, y el fruto de la tierra" (Génesis 19: 24-25).
"C'était l'heure où la curée ardente emplait un coin de forêt de l'abolement des chiens, du claquement des fouets, du flamboiement de torches. Les appétits	"Y miró hacia Sodoma y Gomorra, y hacia toda la tierra de aquella llanura miró; y he aquí que el humo subía de la tierra como el humo de un horno" (Génesis 19: 28).

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

<p>lâchés se contentaient enfin, dans l'impudence du triomphe [...]. La ville n'était plus qu'une grande débauche de millions et de femmes. Le vice, venu de haut, coulait dans les ruisseaux, s'étalait dans les bassins, remontait dans les jets d'eau des jardins, pour retomber sur les toits en pluie fine et pénétrante. [...] on sentait le détraquement cérébral, le cauchemar doré et voluptueux d'une ville folle de son or et de sa chair. Jusqu'à minuit, les violons chantaient; puis les fenêtres s'éteignaient, et les ombres descendaient sur la ville. C'était comme une alcôve colossale où l'on aurait soufflé la dernière bougie" (<i>La Curée</i>: 151).</p>	
---	--

Como muestran Bercker y Lavielle, a través de un vocabulario depreciativo de imágenes fuertes, el novelista impone la visión de una Francia que es albergue de todas las promiscuidades y todas las vergüenzas. Esta intención moralizante aparece ya en el título de la obra, que Zola toma prestado de un poema de *lambes et Poèmes*, de Auguste Barbier (1831). Al final de una caza de montería, se lanzan las vísceras de los animales cazados a los perros, que se precipitan sobre la comida y se la disputan al estar hambrientos, puesto que no se les ha alimentado para que persigan mejor a la presa. Como los animales, Saccard y sus amigos se disputan la ciudad de París para cebarse de riqueza (Becker y Lavielle, 1999: 60-61). Este París violento, rapaz, terrorífico, que pinta Zola, es metaforizado por la naturaleza monstruosa del invernadero.

Si la inserción del asunto bíblico en los Rougon-Macquart va asociada a la idea del pecado original, el tema del jardín ocupa un papel preeminente en este análisis, ya que si hay un espacio en la obra zoliana asociado a la sexualidad y a la idea de pecado, ese

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

es el jardín. Clélia Anfray resalta la concepción pesimista de la religión en los Rougon-Macquart. Si por un lado, Zola se ha desembarazado de los dogmas del cristianismo y siente rechazo por una iglesia reacia a la emancipación del hombre, así como por el fanatismo del clero, también, por otro, se muestra profundamente impregnado de la noción de culpabilidad y de pecado original. Además, la inserción del concepto de mito en los Rougon-Macquart, según Hans Blumenberg, tiene por finalidad desmontar los terrores y las angustias del hombre mediante su estilización: "maîtriser imaginairement la nature et de mettre à distance la terreur" (Monod, Jean-Claude, citado por Anfray, C., 2010: 30-32).

Por otro lado, además de asociar el tema bíblico al del jardín, Zola se interesa por la Biblia sobre todo desde el punto de vista de su valor estético, al ser esta una fuente inagotable de imágenes, lo cual enlaza con el carácter pictórico que tiene en general la obra zoliana. Así, no es de extrañar que el autor se apasione con las representaciones de escenas bíblicas de Gustave Doré y de Gustave Moreau.

Algunos motivos que se encuadran en el mito del Génesis, evocados por Zola en las descripciones del invernadero, son la serpiente, el árbol y la manzana.

En lo que se refiere a la serpiente, es significativo que este motivo solo aparezca mencionado en la primera descripción del final del capítulo I, cuando Renée siente nacer en ella la tentación, y que esté ya ausente por completo en la segunda descripción del capítulo IV, cuando la relación entre Renée y su hijastro Maxime es ya un hecho consumado. Al igual que en los textos sagrados, la serpiente aparece aquí como el terrible tentador, responsable del pecado:

"leurs bois secs, dénudés, tordus comme des serpents, semblables à de filets de pêcheur pendus au grand air" (*La Curée*: 72).

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

"les Quisqualus, dont les fleurs pendaient comme des colliers de verroterie, filaient, se coulaient, se nouaient, ainsi que des couleuvres minces, jouant et s'allongeant sans fin dans le noir des verdure" (*La Curée*: 74).

"Puis, tout autour, du noir s'entassât; les berceaux, avec leurs draperies de lianes, se noyaient dans les ténèbres, ainsi que des nids de reptiles endormis" (*La Curée*: 75).

Asimismo, consideramos válida para el caso de *La Curée*, la teoría formulada por Clélia Anfray con respecto al Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret*, según la cual el papel de la serpiente, lejos de estar personificado, está simbolizado por el conjunto del jardín: "C'est le jardin qui, par sa luxuriance et sa débauche de végétations, pousse les deux amants à la faute. Les voix des fleurs, le murmure des arbres, le chuchotement des roses, tout invite les amants à s'unir. [...] Le Jardin participe donc à part entière à l'union des amants et semble même en avoir toute la responsabilité [...]. Les deux jeunes gens succombent alors malgré eux à la tentation, séduits par le murmure du jardin devenu satanique. Car les plantes portent la trace de l'antique Serpent" (Anfray, C., 2005: 51). No olvidemos que *La Curée* fue escrita mucho antes que *La Faute de l'abbé Mouret*, y que muchos de los temas planteados en la primera van a ser desarrollados generosamente en la segunda. En el caso de las dos obras, Zola evita la presencia manifiesta del diablo (encarnado por la serpiente como tal), y hace cargar a la naturaleza con toda la responsabilidad del pecado.

Los motivos del árbol y de la mordedura de la manzana están relacionados entre sí. El equivalente de este último va a ser, en *La Curée*, la mordedura de la hoja de tanguina, que simboliza la realización del pecado original del que todo el invernadero será cómplice:

"L'arbuste derrière lequel elle se cachait à demi, était une plante maudite, un Tanghin de Madagascar, aux larges feuilles de buis, aux tiges blanchâtres, dont les moindres nervures distillent un lait

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

empoisonné. Et, à un moment, comme Louise et Maxime riaient plus haut, dans le reflet jaune, dans le coucher de soleil du petit salon, Renée, l'esprit perdu, la bouche sèche et irritée, prit entre ses lèvres un rameau de Tanghin, qui lui venait à la hauteur des dents, et mordit une des feuilles amères" (*La Curée*: 76).

La tanguina de Madagascar es el árbol prohibido de este jardín, cuyo fruto prueba Renée, y bajo el cual solía acostarse con Maxime: "D'habitude, les amants se couchaient sous le Tanghin de Madagascar, sous cet arbuste empoisonné dont la jeune femme avait mordu une feuille" (*La Curée*: 203).

Si consultamos las notas preparatorias de Zola para *La Curée*, encontramos que en la larga lista de especies vegetales que el autor constituyó para las descripciones del invernadero, aparece mencionado el "mancenillier" o manzanilla de la muerte. Esta planta, como todas las de la familia de las euforbiáceas, es poderosamente tóxica, resultando mortal para los seres humanos. Consideramos revelador el hecho de que Zola se plantease incluir esta planta en la descripción del invernadero, por varias razones: su fruto (aunque resulta mortal) es similar a la manzana, lo que recuerda a la del árbol prohibido del edén bíblico. Es posible que Zola pensase en ella en este sentido para que fuese mordida por Renée, pero de ser así, hubo de descartarla porque su ingesta hubiera sido letal para la mujer, y tuvo que limitarse a la consabida mención de la mordedura de la hoja de tanguina. Por otro lado, debido a su toxicidad, la manzanilla de la muerte resulta metafórica del contexto de depravación, de codicia y de vicio a ultranza en el que se desarrolla el relato. Además, es sabido que el contacto con la savia de esta planta produce una violenta sensación de ardor, inflamando los tejidos y ocasionando ampollas y erupciones en la epidermis, lo que viene a reforzar la presencia del elemento ígneo en el invernadero. En otro párrafo de las notas preparatorias, Zola ya escribe que "l'inceste [est] produit par cette terre de feu".

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

A pesar de que todos identificamos la manzana con la idea de pecado, lo cierto es que la Biblia no la menciona en absoluto: "Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió" (*Génesis*, 3,6). Han sido las distintas confesiones religiosas las que han realizado su particular lectura sobre este pasaje, interpretándolo a su gusto. Así, para los católicos el fruto prohibido era una manzana, para los judíos era un higo, para los ortodoxos una naranja y, finalmente, para los musulmanes fue un vaso de vino.

El motivo de la mordedura de la manzana nos remite también a un mito que trata sobre los amores incestuosos entre una madrastra y su hijastro: el de Fedra. Esta se enamoró tanto de su hijastro Hipólito, que en su ansiedad perforaba todo el tiempo hojas del árbol del mirto.

Como indican Becker y Lavielle, para crear una nueva Fedra, y no una simple transposición del mito, a la época contemporánea, Zola hace que en *La Curée* se consume el incesto. Quiere hacer hincapié en la decadencia de hábitos que caracteriza la sociedad del Segundo Imperio y en su ausencia de moralidad. No obstante conserva ciertos aspectos del mito. La hoja de tanguina mordida por Renée celosa al ver a Maxime flirteando con Louise, recuerda al mirto de la leyenda (Becker y Lavielle, opus cit.: 107-108).

Al comienzo de la novela, cuando asistimos al diálogo entre Renée y Maxime durante su paseo en calesa, Renée da a entender que lleva una vida aburrida y carente de emociones, a lo que Maxime responde: "Il n'y a pas de plaisir où tu n'aies mis les deux pieds, et si j'osais, si le respect que je te dois ne me retenait pas, je dirais... [...] Je

2. Análisis del discurso poético en *La Curée*

dirais que tu as mordu à toutes les pommes" (*La Curée*: 44). Al final del capítulo I, Renée muerde la hoja de tanguina; a lo largo de los capítulos II y III la acción se interrumpe para dar paso a un periodo de explicación-exposición. En el capítulo IV esta acción se retoma donde había quedado interrumpida al final del capítulo I. Puesto que aquí Renée ya ha mordido la hoja de tanguina, ya se ha producido el punto de inflexión que la predispondrá a la perversión. A raíz de este acontecimiento, si bien la caída no se ha producido todavía en el sentido físico, sí que lo ha hecho en el espiritual; algo ha cambiado para siempre en el alma de la mujer:

"À cette heure, elle voulut le mal, le mal que personne ne commet, le mal qui allait emplir son existence vide et la mettre enfin dans cet enfer, dont elle avait toujours peur, comme au temps où elle était petite fille" (*La Curée*: 198).

2.6. Conclusión

Nuestro análisis del discurso poético se basa en una serie de aspectos recurrentes en los textos en los que Zola trata la naturaleza. En el apartado dedicado al jardín como incitador de los sentidos y metáfora sexual, hemos subrayado la audacia con la que el autor se entrega a un lenguaje carnal, sirviéndose de la naturaleza para explicar sobre la sexualidad humana lo que el decoro de la época no hubiera aprobado.

En el segundo apartado, dedicado al jardín como lugar intemporal que invita a la liberación espiritual, hemos puesto de relieve la noción de jardín en tanto que espacio utópico e irreal, lo que explica que sea este el lugar preferido por Renée y Maxime para sus encuentros amorosos.

En una tercera sección, dedicada al paralelismo entre el jardín y el alma humana, destacamos la fuerte simbiosis entre este jardín y Renée: este es el único lugar en el

2. Análisis del discurso poético en La Curée

que, influenciada por esa vegetación exótica y exuberante, la protagonista está dispuesta a cometer la transgresión de amar a su hijastro.

En lo que respecta a la relación entre arquitectura y naturaleza, hemos señalado la índole problemática de dicha relación en el imaginario de Zola, debido a su consternación por el peligro de desaparición del bosque francés, a causa de la especulación urbanística. En este sentido, hemos analizado una serie de metáforas evocadoras de armas blancas, que remiten a las mutilaciones y heridas infligidas a la ciudad de París en el marco del Plan Haussmann.

En cuanto al último aspecto, la inserción del concepto de mito en las descripciones del invernadero, constatamos hasta qué punto la mitología se erige en uno de sus ejes fundamentales. El entusiasmo por la naturaleza alcanza una dimensión tan grande en Zola, que involucrarse con ella supone necesariamente entrar en contacto con dimensiones trascendentes. Esta mitología confiere una calidad singular a las presentaciones del invernadero, debido a la incorporación por parte del autor de significados nuevos, tales como el simbolismo de la luna, en el que asuntos de muy diversa índole se aúnan para formar un todo –como los de la mujer, las aguas, la vegetación, la serpiente, la fecundidad y la muerte–. O bien la mitología bíblica, que nos ha permitido establecer relaciones significativas entre la imagen zoliana del París del Segundo Imperio y las menciones bíblicas a las ciudades de Sodoma y Gomorra; así como la particular visión del autor de ciertos motivos que se enmarcan en el mito del Génesis, como los de la serpiente, el árbol y la manzana.

La pervivencia de una mitología tan abundante en el subconsciente de un escritor como Zola, que se esforzó tanto por dotar al realismo de un mayor valor científico, no

2. Análisis del discurso poético en La Curée

hace sino ratificarnos en la idea de que la ruptura entre el ensueño y la ciencia no se ha completado aún en este período del siglo XIX.

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

3. LA CURÉE, CRÓNICA DE LA SOCIEDAD PARISINA DEL II IMPERIO

3. 0. Introducción

Dedicamos este capítulo a destacar los aspectos que hacen de *La Curée* el relato de la alta sociedad parisina de la época. Nos mueve a ello la constatación de que Zola se vale del discurso poético desarrollado en esta novela para canalizar su decepción por la traición de sus grandes ideales, dado que los resultados de la Revolución Francesa no supusieron más que el traspaso del poder del terrateniente aristócrata al especulador, así como la conquista del dominio por una pequeña parte privilegiada del Tercer Estado.

Zola, siempre implicado en el asunto de la mujer, ha querido que sea la fuerza actancial de Renée la que se erija aquí en símbolo del II Imperio, de forma que los destinos de una y otro discurren paralelamente.

Otras fuerzas actanciales que hacen de *La Curée* una crónica de la época son el Imperio, la fiesta imperial, los advenedizos y la especulación, esta última directamente vinculada a los grandes trabajos de remodelación de la ciudad, y que desarrollamos de forma especial.

Para entender la crítica de Zola a lo que se dio en llamar los Grandes trabajos— crítica que abordamos desde los puntos de vista político, económico y estético— será necesario analizar, por un lado, la intencionalidad de Zola con la novela y, por otro, el grado de historicidad que es posible encontrar en ella.

Asimismo, desarrollaremos también en este capítulo nuestra visión de esta obra como la expresión de dos posturas vitales confrontadas. Constatamos que el

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

procedimiento de escritura del texto se caracteriza, entre otras cosas, por las contraposiciones. En el caso de los espacios: la ciudad antigua, representada por el hôtel Béraud du Châtel frente a la ciudad nueva, representada por el hôtel Saccard; el invernadero en oposición a la naturaleza del espacio exterior en el parque Monceau. Del mismo modo, la fuerza actancial de Renée encarna estas dos concepciones existenciales contrapuestas. Así, siguiendo esta pauta, Jean-Pierre Leduc-Adine destaca que el crimen, el incesto, solo podía consumarse en el nuevo París imperial, al que pertenece la Renée mundana, y esta solo podía arrepentirse de sus acciones en el viejo París, donde había pasado su infancia. Toda la decoración de las habitaciones de Renée en el hôtel Saccard es metáfora del derroche del II Imperio. Zola busca acentuar la oposición entre este derroche de lujo y la austeridad, la atmósfera rigurosa del hôtel Béraud en el que Renée pasó su infancia. De ahí que encontremos encarnados estos dos modos diferentes: perversidad-austeridad, y pasado de Renée en conflicto con su presente. Renée, no solamente personifica esas dos concepciones morales tratadas en la novela, sino que también nos remite dos épocas, es el nexo de unión entre esos dos momentos de la Historia de París y de Francia.

La sección con la que finalizamos el capítulo, en la que presentamos el invernadero como emblema de toda la novela, pretende, a modo de colofón, demostrar que no se pierde nada en las descripciones de este jardín de todo el desarrollo actancial operante en el resto del texto. Aquí se produce, más que en ningún otro espacio de la novela, esa combinación de temas opuestos en la que tanto hincapié estamos haciendo.

3. 1. Intencionalidad de Zola

En lo que respecta a la intencionalidad del autor, esta parece ser claramente moralizante. En una breve introducción a la primera edición de *La Curée*, Zola quiso

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

justificar los motivos que le habían llevado a escribir esta novela. Las vicisitudes por las que había pasado la publicación de la obra por fascículos, antes de ser publicada en un libro, hacían necesaria esta justificación, ya que, como se sabe, a raíz de una intervención del procurador de la República, el novelista tuvo que interrumpir la publicación de los fascículos de *La Curée* en *La Cloche*. Roger Ripoll cita el extracto de esta explicación de Zola:

"Dans *L'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, *La Curée* est la note d'or et de la chair. L'artiste en moi se refusait à faire de l'ombre sur cet éclat de la vie à outrance qui a éclairé tout le règne d'un jour suspect de mauvais lieu. Un point de l'histoire que j'ai entreprise en serait resté obscur" (Ripoll, R., 1974).

Así, como escribe Ripoll, el novelista retoma la vieja concepción de una historia moralizante, que da idea de las vergüenzas de una época y las juzga. En esta introducción, que Zola redactó en el momento en el que acababa *La Curée*, él deja claro que si hay historia en la novela, esta solo puede aparecer en forma de mito. Si bien es cierto que hay hechos de la historia contemporánea reconocibles en la obra, como el golpe de Estado, la proclamación del Imperio, la guerra de Crimea, las elecciones de 1863, la expedición a Méjico, el "Crédit foncier", representado en la novela por el "Crédit viticole", la "Compagnie immobilière", representada en la novela por las actividades de Saccard, lo que realmente nos interesa es identificar el sentido que el novelista ha dado a estos hechos, la concepción de la historia que se establece en *La Curée*, su intencionalidad. Para dar respuesta a esta cuestión, es útil considerar el proceso de elaboración de la novela.

En efecto, al analizar los ecos de la historia del Segundo Imperio en *La Curée*, cabe preguntarse por el papel que jugó la investigación llevada a cabo por Zola en la composición de la obra. Sobre la génesis de esta, tenemos el testimonio de las notas

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

preparatorias del autor. Ripoll pone de manifiesto el hecho de que en un principio, haya una ausencia total de información sobre los mecanismos de la especulación. Esto significaría que Zola no partió de unos hechos, sino de una opinión. Él tenía que conocer ya los numerosos ataques contra el prefecto del Sena, que duraron hasta la caída de este, hecho que coincide más o menos con el comienzo de la redacción de *La Curée*. Es sobre esta base sobre la que el autor planteará la novela, y la documentación vendrá después.

Durante el primer semestre de 1870, Zola, colaborador del *Rappel* y de *La Cloche*, participa en los ataques lanzados contra el régimen por la prensa republicana. En el mismo momento, él prepara *La Curée*, cuya acción se sitúa en los años 1862-1864, es decir, en un pasado muy próximo. Siguiendo a Ripoll, el final del Segundo Imperio solo puede ser, desde la perspectiva de Zola, una catástrofe provocada por los fermentos de descomposición que el régimen ha desarrollado en su seno (Ripoll, R., 1974). El punto de vista del autor sobre la evolución de la sociedad del Segundo Imperio estaba fijado antes de la guerra, y los acontecimientos de 1870-1871 no aportaron ningún cambio a la novela. Cuando él retomó la redacción de *La Curée* después de la interrupción causada por la guerra y la Comuna, entonces ya había tenido ocasión de ver que el final de Segundo Imperio se debía a motivos externos, pero aun así conservó la visión anterior. En este sentido, los hechos prueban que Zola no debió sentir la necesidad de reunir su documentación antes de trazar las bases de la novela. Lo que sí existe es una concordancia entre el punto de vista de autores polemistas, como Jules Ferry —*Comptes fantastiques d'Hausmann*— o Taxile Delord —*Histoire du Second Empire*— y el del novelista.

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

La caída de Napoleón III, que se produce después de que Zola plantee la novela, le viene a propósito para su proyecto, como él mismo deja claro en sus notas preparatorias:

"Depuis trois années je rassemblais les documents de ce grand [travail], et le present volume était même écrit, lorsque la chute de Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste et que [je sentais, regardais comme l'issue fatale] du drame, sans oser [la croire] si prochaine, est venue donner [un] dénouement terrible et nécessaire de mon oeuvre. Elle est, dès aujourd'hui, complète; elle [se trouve] s'agite dans un cercle [parfaitement défini]; elle [est] le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte" (Becker y Lavierre, 2003: 554).

3.2. Análisis de la dinámica narrativa a través de la fuerza actancial de Renée

Debido a la analogía entre el destino de Renée y el del II Imperio, consideramos que este actante es el más emblemático de toda la novela. Nadie refleja mejor que Renée los lujos y los desbordamientos de esta sociedad. Por otro lado, tal como Zola dejó claro en sus notas preparatorias, es el único personaje de la obra con la suficiente sensibilidad para ver su mente trastornada:

"Mes personnages ne peuvent avoir des éclats sauf Renée".

"Il faut faire de Blanche [Renée] une fille grisée, une parisienne que le tourbillon contemporain a emportée, mais qui se reveille à un moment fille de son père".

Veremos cómo avanza la acción narrada y al final se resuelve, a través de dos asuntos directamente relacionados: la cosificación de Renée y su progresivo descenso hacia la depravación.

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Es importante observar la influencia que ejerce el medio en los personajes, pues la inclinación de Renée hacia el lujo y el derroche es la marca de su época. Pero la educación que ella había recibido en la casa familiar la había predestinado a convertirse en una burguesa honesta:

"De tête, elle avait une honnêteté absolue, un amour des choses logiques, une crainte du ciel et de l'enfer, une dose énorme de préjugés" (*La Curée*: 421).

En primer lugar, queremos destacar un pasaje del capítulo I que inaugura estos dos procesos en los que hemos desdoblado la evolución narrativa del personaje. Este no puede ser otro que aquel en el que la joven, asomada a la ventana de su habitación con vistas al parque Monceau, hace un rápido balance de su vida, visualiza los años felices de su infancia en la casa familiar, y tiene una premonición: su marido, ese viudo que la ha arrojado a una vida de desbordamientos y de placeres mundanos que la hacen sentir vacía por dentro, acabará por cubrirla de humillación:

"Renée, en face de ces mélancolies de l'automne, sentit toutes ses tristesses lui remonter au coeur. Elle se revit enfant dans la maison de son père [...]. Puis elle songea au coup de baguette de son mariage, à ce veuf qui s'était vendu pour l'épouser [...]; il la prenait, il la jetait dans cette vie à outrance, où sa pauvre tête se détraquait un peu plus tous les jours. Alors, elle se mit à rêver, avec une joie puérile, aux belles parties de raquette qu'elle avait faites jadis avec sa jeune soeur Christine. Et, quelque matin, elle s'éveillerait du rêve de jouissance qu'elle faisait depuis dix ans, folle, salie par une des spéculations de son mari dans laquelle il se noierait lui-même. Ce fut comme un pressentiment rapide. Les arbres se lamentaient à voix plus haute. Renée, troublée par ces pensées de honte et de châtiment, céda aux instincts de vieille et honnête bourgeoisie qui dormaient au fond d'elle; elle promit à la nuit noire de s'amender" (*La Curée*: 53-54).

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

3.2.1. Cosificación de Renée

Si como el propio Zola afirmó, en toda la serie de *Los Rougon-Macquart*, *La Curée* es la nota de "l'or et de la chair", coincidimos con Becker y Lavielle en la idea de que la nota que predomina es la de "l'or". El tema central de la novela es, ante todo, la especulación, la cual determina las etapas de la tragedia de Renée (Becker y Lavielle, 1999).

Los terrenos que ella posee en la Charonne tienen un valor incalculable, puesto que se encuentran en el trazado del futuro boulevard del Príncipe Eugenio, y su venta al Ayuntamiento de París puede proporcionar beneficios millonarios. El plan que urde Saccard para arrebatárselos a Renée consiste en arrojarla a una vida de absoluto derroche para que, una vez acorralada por las deudas, se vea obligada a ponerse a merced de su marido y, en última instancia, a deshacerse de sus bienes. Cuando ese momento llegue, ahí estará él, acechante, para apoderarse de sus terrenos. El desarrollo de dicho plan va desde el comienzo hasta el final de la obra, y da lugar a que el progresivo enriquecimiento de Saccard evolucione de forma paralela a la paulatina pauperización económica y moral de su esposa:

"elle se sentit pauvre à côté de son mari, et, la dette l'écrasant, elle dut avoir recours à lui, lui emprunter de l'argent, se mettre à sa discrétion. À chaque nouveau mémoire, qu'il payait avec un sourire d'homme tendre aux faiblesses humaines, elle se livrait un peu plus, lui confiait des titres de rente, l'autorisait à vendre ceci ou cela. Quand ils vinrent habiter l'hôtel du parc Monceau, elle se trouvait déjà presque entièrement dépouillée. Il s'était substitué à l'État et lui servait la rente des cent mille francs provenant de la rue de la Pépinière; d'autre part, il lui avait fait vendre la propriété de la Sologne, pour en mettre l'argent dans une grande affaire, un placement superbe, disait-il. Elle n'avait donc plus entre les mains que les terrains de Charonne, qu'elle refusait obstinément d'aliéner, pour ne pas attrister l'excellente tante Elisabeth" (*La Curée*: 152-153).

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Renée, explotada y engañada por Saccard desde el comienzo de su matrimonio, se convierte en un simple accesorio que le permitirá a él ascender en la escala social y aumentar su fortuna. Hay un trayecto en el discurso narrativo que evidencia ese proceso de cosificación de Renée, desde el inicio de la novela hasta el momento en que la joven, esquilada por su marido, ya no es más que una simple muñeca rota sin otra salida que la muerte.

Si prestamos atención a la descripción de la sala de baño de Renée, en el capítulo IV de la obra, llama la atención una contradicción: por un lado, esta sala de baño, en cuya descripción abundan las marcas que la presentan como una metáfora del cuerpo de Renée, es equiparada a un joyero destinado a guardar un diamante muy delicado y valioso. Con esta imagen se identifica la sala de baño con un lugar casi sagrado y de acceso muy restringido. Por otro lado, todo el mundo en los altos círculos de la sociedad parisina conoce esta estancia hasta en sus más mínimos detalles y habla de ella con familiaridad.

Esto invita a una doble reflexión sobre la desaparición de la barrera entre lo privado y lo público, como signo del derrumbamiento de los valores morales en las clases altas de esta sociedad, y sobre la exhibición de Renée por parte de Saccard, que se sirve de su belleza, a manera de preciado adorno y útil instrumento para sus ansias de enriquecimiento.

Pero en este sentido, la construcción que más simboliza la vanidad de Saccard es el invernadero, que le sirve de pantalla de la belleza de Renée, comparada con una flor exótica.

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Las notas preparatorias de la novela son esclarecedoras a este respecto, tal como reza una serie de observaciones que Zola dejó escritas:

"[Aristide] se lance dès lors dans une spéculation éffrénée, lâchant sa femme dans les plaisirs, afin qu'elle lui fasse[nt], honneur".

"Aristide qui sent que sa femme lui échappe et qui a besoin d'elle pour terminer la grande affaire qui doit le tirer d'embarras se rapproche d'elle. Il feint l'amour".

"Aristide a pu se servir de sa femme auprès de fonctionnaires. Quand il s'est rapproché d'elle, il l'a menée partout où elle pouvait lui rendre utile par sa beauté. [...] Un jour le préfet lui dit: "Madame, allez dire votre marie qu'il est exaucé" [...] Aristide s'est servi de sa femme pour d'autres affaires sans qu'elle le sût. Il la mène et elle joue son rôle".

"Aristide, emporté dans le tourbillon des affaires, n'a longtemps regardé sa femme que comme un instrument et un ornement".

"Son mari se sert d'elle, de sa beauté sans qu'elle le sache".

"Sa femme a eu plusieurs amants. Il peut les avoir tolérés. Un d'entre eux peut être un homme influent qui a écrit des lettres à Blanche, lettres qu'a surprises Aristide. Il n'en parle pas, jusqu'au jour où il force sa femme à aller demander un service à son ancien amant, en la menaçant de tirer parti des lettres".

A partir de la citada escena de la premonición de Renée, encontramos a lo largo del relato una serie de elementos narrativos que sirven de hito para que el destino de la mujer se decante en un sentido o en otro. Ahora bien, la fijación de estos elementos nos plantea una peculiaridad derivada del estilo: como escriben Colette y Lavielle en su análisis sobre *La Curée*, Zola, en lugar de contar la historia de manera ordenada y metódica, ha preferido proceder a base de grandes escenas. Se trata de verdaderos cuadros de teatro con decorados, personajes y diálogos. Son efectos dramáticos destinados a impresionar al lector con fuerza, lo que Zola llama en sus notas preparatorias "coups de tam-tam" (Becker y Lavielle, 1999: 36-37). Esta peculiaridad

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

ha condicionado inevitablemente nuestra tarea a la hora de establecer los puntos de inflexión en la narración, que respecto al proceso de cosificación de Renée, son los siguientes:

1) Con ocasión del primero de los banquetes a los que asistimos en casa de los Saccard, en el capítulo I, Renée, ya engalanada para el evento, espera en su habitación la llegada de los invitados hasta ser avisada por su doncella Celeste — “Monsieur prie madame de descendre” —, como la actriz que aguarda en su camerino el momento de salir a escena:

“Quand Renée entra, il y eut un murmure d’admiration. Elle était vraiment divine [...] Et elle resta ainsi quelques secondes sur le seuil, debout dans sa toilette magnifique [...] il y eut un grand mouvement, tous les convives vinrent saluer la belle Mme. Saccard, comme on nommait Renée dans le monde” (*La Curée*: 55-56).

Saccard, consciente del “buen uso” que puede hacer de su mujer, como instrumento eficaz para aumentar su fortuna, de la que su vida mundana depende, sabe que el golpe de efecto es mayor si Renée se hace esperar antes de aparecer ante los invitados. La admiración que manifiestan hacia la mujer no se refiere a ella como persona, sino a su atuendo y a sus joyas. Saccard está orgulloso de que los asistentes al banquete lo feliciten por la diadema de quince mil francos y por el collar de diamantes de cincuenta mil que lleva su esposa:

“son visage grimaçant trahissait une satisfaction vive. Et il regardait du coin de l’œil les deux entrepreneurs, les deux maçons enrichis, plantés à quelques pas, écoutant sonner les chiffres de quinze mille et de cinquante mille francs, avec un respect visible” (*La Curée*: 56-57).

Llegados a este punto, el relato avanza en un contexto diseñado para que la buena imagen de Renée promocióne a su marido en los negocios, sin que ella misma sea consciente de ello:

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

"Depuis ce marché [en referencia a su matrimonio de conveniencia con Renée], il la regardait un peu comme une de ces belles maisons qui lui faisaient honneur et dont il espérait tirer de gros profits. Il la voulait bien mise, bruyante, faisant tourner la tête à tout Paris. Cela le posait, doublait le chiffre probable de sa fortune. Il était beau, jeune, amoureux, écerelé, par sa femme. Elle était une associée, une complice sans le savoir. Un nouvel attelage, une toilette de deux mille écus, une complaisance pour quelque amant, facilitèrent, décidément souvent ses plus heureuses affaires. Souvent aussi il se prétendait accablé, l'envoyait chez un ministre, chez un fonctionnaire quelconque, pour solliciter une autorisation ou recevoir une réponse. Il lui disait: "Et sois sage!" d'un ton qui n'appartenait qu'à lui, à la fois railleur et câlin" (*La Curée*, p. 137).

2) Las dotes de seducción de Renée, de las que todos los de su entorno quieren sacar partido —hasta Sidonie Rougon, que, conocedora de las deudas económicas que la joven ha contraído, le propone que se prostituya para beneficiarse ella misma con la transacción— ya no serán solo instrumentalizadas por su esposo, sino también por su cuñado Eugène, el ministro. Este organiza un baile, al final de capítulo IV, en el que Renée, cuyo vacío interior ha aumentado con respecto a la noche en la que se celebró la cena de gala en el hôtel Saccard, meses atrás, cede a la necesidad de mostrar su cuerpo más de lo habitual, con el fin de cautivar las miradas y llenar así dicho vacío. El atrevimiento de la joven le resulta tan políticamente útil a su cuñado, que incluso se siente agradecido por su generosidad :

"Le lendemain, au bal du ministère, la belle Mme. Saccard fut merveilleuse. [...] Quand elle traversa les salons, dans sa grande robe de faille rose à longue traîne Louis XIV, encadrée de hautes dentelles blanches, il y eut un murmure, les hommes se bousculèrent pour la voir. Et les intimes s'inclinaient, avec un discret sourire d'intelligence, rendant hommage à ces belles épaules, si connues du tout-Paris officiel, et qui étaient les fermes colonnes de l'Empire. Elle s'était décolletée avec un tel mépris des regards, elle marchait si calme et si tendre dans sa nudité, que cela n'était presque plus indécent. Eugène Rougon, le grand homme politique qui sentait cette gorge nue plus éloquente encore que sa parole à la Chambre, plus douce et plus persuasive pour faire goûter les charmes du règne et convaincre les

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

sceptiques, alla complimenter sa belle-sœur sur son heureux coup d'audace d'avoir échangé son corsage de deux doigts de plus. Presque tout le Corps législatif était là, et à la façon dont les députés regardaient la jeune femme, le ministre se promettait un beau succès, le lendemain, dans la question délicate des emprunts de la Ville de Paris. On ne pouvait voter contre un pouvoir qui faisait pousser, dans le terreau des millions, une fleur comme cette Renée, une si étrange fleur de volupté, à la chair de soie, aux nudités de statue, vivante jouissance qui laissait derrière elle une odeur de plaisir tiède" (*La Curée*: 190).

También Saccard, esa noche "avait goûté le succès de sa femme en homme dont le coup de théâtre réussit" (*La Curée*: 190-191). Así todo encaja como en un engranaje perfecto: Renée, teniendo siempre como aliado su magnífico aspecto, sacia su necesidad de definirse a través de la mirada de los demás, convirtiéndose en un objeto sexual y sirviendo inconscientemente a los intereses de Saccard y de su cuñado Eugène.

3) Renée y Maxime, el hijo que Saccard había tenido con su primera mujer, se han hecho amantes. Este adulterio incestuoso simboliza la decadencia de la alta sociedad del II Imperio, en la que se desarrolla la vida de Renée. Esta relación, que ha rescatado a la mujer de su monótona existencia, le resulta enormemente costosa, por ser ella quien corre siempre con todos los gastos —"Maxime lui coûtait très cher; il la traitait toujours en belle-maman, la laissait payer partout" (*La Curée*: 208)—. Maxime, en quien Renée ha depositado tantas expectativas, es un desaprensivo más que también permanece a su lado por el interés —"Sa fidélité, sa sagesse exemplaire, pendant sept à huit mois, tenaient beaucoup au vide absolu de sa bourse" (*La Curée*: 214)—. En el capítulo V, Renée, acorralada por la gran cantidad de deudas que ha ido contrayendo desde que comenzó su aventura con Maxime, no encuentra otra salida

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

que ceder a los requerimientos sexuales de su marido que “n’usait plus de ses droits de mari depuis longtemps” (*La Curée*: 205), para obtener de él ayuda económica. La razón por la que Saccard busca retomar el contacto íntimo con Renée, no es otra que una estratagema para convencerla de la cesión de sus derechos sobre su propiedad de la Charonne —“Pour qu’il songeât à rentrer dans la chambre de Renée, il fallait qu’il y eût quelque bonne affaire au bout de ses tendresses conjugales” (*Ibidem*)—. Así, la mujer desciende un peldaño más en su marcha hacia la degradación y se resigna a ser, entre los brazos de Saccard, un simple objeto “douce et inerte entre ses mains, comme une chose qui s’abandonne” (*La Curée*: 232). El verse empujada a entregarse a su marido la llena de angustia; le hace perder el poco equilibrio mental que le quedaba; significa renunciar a su último orgullo: el de estar casada con el padre, pero ser solo la mujer del hijo:

“Elle qui se plaisait aux raffinements de sa faute et qui rêvait volontiers un coin de paradis surhumain, où les dieux goûtent leurs amours en famille, elle roulait à la débauche vulgaire, au partage de deux hommes. Vainement elle tenta de jouir de l’infamie. Elle avait encore les lèvres chaudes des baisers de Saccard, lorsqu’elle les offrait aux baisers de Maxime. [...] elle alla jusqu’à mêler ces deux tendresses, jusqu’à chercher le fils dans les étreintes du père. Et elle sortait plus effarée, plus meurtrie de ce voyage dans l’inconnu du mal” (*La Curée*: 222-223).

La bella Madame Saccard que brilla en los altos círculos de la sociedad parisina, uno de los pilares del Imperio, sufre en soledad su drama interior, y finge cuando su tía Elisabeth le pregunta si es feliz:

“Tu es heureuse, chère enfant. Ça me fait bien plaisir de te voir belle et bien portante; car si ton mariage avait mal tourné, sais-tu que je me serais crue coupable?... Ton mari t’aime, tu as tout ce qu’il te faut, n’est-ce pas? – Mais oui, répondit Renée, s’efforçant de sourire, la mort dans le cœur” (*La Curée*: 217).

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Por otro lado, Renée se siente obligada a ocultar su infidelidad a Maxime —“Elle eût préféré mourir que d'avouer la vérité à Maxime. C'était une peur sourde que le jeune homme ne se révoltât, ne la quittât” (*La Curée*: 223)—, quien, no obstante acaba descubriéndola y, harto como estaba de ella desde hacía ya tiempo —“Maxime attendait passivement une occasion qui le débarrassât de cette maîtresse gênante” (*La Curée*: 229)—, aprovecha la oportunidad para abandonarla y organizar su matrimonio de conveniencia con la rica heredera Louise de Mareuil.

El texto avanza hacia la confirmación de la premonición de la mujer, según la cual su matrimonio con Saccard la conduciría a la indignidad.

4) En el capítulo VI tiene lugar una ostentosa fiesta en el hôtel Saccard para celebrar la noche de Carnaval. La velada incluye la representación de tres “tableaux vivants” basados en el poema *Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho*, que M. Hupel de la Noue había escrito para la ocasión, en los que Renée desempeña el papel de la ninfa Eco. Finalizada la actuación, la heroína de *La Curée* aparece ante los invitados disfrazada de otaitiana. Con ello el exhibicionismo y la progresiva desnudez de la mujer, a la que vamos asistiendo a medida que avanzamos a través de los distintos puntos de inflexión, alcanza aquí su apogeo:

“Mais lorsque Renée descendit enfin, il se fit un demi silence. Elle avait mis un nouveau costume, d'une grâce si originale et d'une telle audace, que ces messieurs et ces dames, habitués pourtant aux excentricités de la jeune femme, eurent un premier mouvement de surprise. Elle était en Otaitienne. Ce costume, paraît-il, est des plus primitifs: un maillot couleur tendre, qui lui montait des pieds jusqu'aux seins, en lui laissant les épaules et les bras nus; et, sur ce maillot, une simple blouse de mousseline, courte et garnie de deux volants, pour cacher un peu les hanches. Dans les cheveux, une couronne de fleurs des champs; aux chevilles et aux poignets, des cercles d'or. Et rien autre. Elle était nue. Le maillot avait des souplesses de chair, sous la pâleur de la blouse; la ligne pure de cette nudité se retrouvait, des

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

genoux aux aisselles vaguement effacée par les volants, mais s'accroissant et reparaissant entre les mailles de la dentelle, au moindre mouvement. C'était une sauvagesse adorable, une fille barbare et voluptueuse, à peine cachée dans une vapeur blanche, dans un pan de brume marine, où tout son corps se devinait" (*La Curée*: 270-271).

La violación del espacio privado a la que hacíamos alusión en páginas anteriores, al referirnos al pasaje que describe la sala de baño de Renée —metáfora de su cuerpo, y de la que toda la alta sociedad parisina hablaba—, se ha ido traduciendo gradualmente en una pérdida de la intimidad del propio cuerpo. Este proceso por el cual Renée se va despojando de su ropa, simboliza su desposeimiento material, puesto que se produce paralelamente a su progresiva pauperización económica. Asimismo, esta evolución guarda relación con la deriva de Renée hacia la cosificación: el traje de malla de otaitiana, que se adapta por completo a su cuerpo y que tiene el color de la carne, evoca el aspecto de una estatua. La descripción de su disfraz de ninfa Eco, durante su actuación en los "tableaux vivants" también hace hincapié en la noción de Renée-estatua:

"la nymphe Écho se mourait aussi, se mourait de désirs inassouvis; [...] elle sentait ses membres brûlants se glacer et se durcir. Elle n'était pas rocher vulgaire, sali de mousse, mais marbre blanc, par ses épaules et ses bras, par sa grande robe de neige, dont la ceinture de feuillage et l'écharpe bleue avaient glissé. Affaissée au milieu du satin de sa jupe, qui se cassait à larges plis, pareil à un bloc de Paros, elle se renversait, n'ayant plus de vivant, dans son corps figé de statue, que ses yeux de femme, des yeux qui luisaient, fixés sur la fleur des eaux, penchée languissamment sur le miroir de la source. Et il semblait déjà que tous les bruits d'amour de la forêt, les voix prolongées des taillis, les frissons mystérieux des feuilles, les soupirs profonds des grands chênes, venaient battre sur la chair de marbre de la nymphe Écho, dont le coeur, saignant toujours dans le bloc, résonnait longuement, répétait au loin les moindres plaintes de la Terre et de l'Air" (*La Curée*: 268).

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

El momento álgido de este cuarto estadio es la escena que tiene lugar esa misma noche en sala de tocador de Renée. La joven, informada en el transcurso de la fiesta del compromiso oficial de matrimonio entre Maxime y "la bossue", como ella solía llamar a Louise de Mareuil, a causa de su aspecto poco agraciado, le ordena al que hasta ese momento había sido su amante, que la acompañe a su tocador, donde los dos entablan una tensa conversación, en la que Renée, con la cabeza ya totalmente perdida, presiona a Maxime para que abandone su plan de casarse con Louise y se fugue con ella, bajo amenaza de bajar al salón y contar la verdad delante de todos los invitados:

– Alors tu vas épouser la bossue? [...] Je vais t'enfermer ici, dit-elle enfin; et quand il fera jour, nous partirons pour Le Havre [...]. Le malheureux tendit les mains, supplia: – Voyons, ma petite Renée, ne fais pas de bêtises. Reviens à toi... Pense un peu au scandale. – Je m'en moque du scandale! Si tu refuses, je descends dans le salon et je crie que j'ai couché avec toi et que tu es assez lâche pour vouloir maintenant épouser la bossue (*La Curée*: 282-284).

Maxime, presa del pánico y consciente de que Renée es, por su estado, capaz de cualquier cosa, solo se atreve a argumentar que no tiene dinero para fugarse. Es en ese momento cuando Renée saca de un armario el documento de cesión de sus derechos sobre la Charonne y lo firma, justo unos segundos antes de que Saccard aparezca en la estancia y los sorprenda:

... Mais à mesure qu'elle agrandissait son projet, la terreur reprenait Maxime [...] Il cherchait avec désespoir un moyen pour sortir de ce cabinet de toilette [...] Il crut avoir trouvé. – C'est que je n'ai pas d'argent, dit-il avec douceur, afin de ne pas l'exaspérer. Si tu m'enfermes, je ne pourrai pas m'en procurer. – J'en ai, moi, répondit-elle d'un air de triomphe. J'ai cent mille francs. Tout s'arrange très bien... Elle prit, dans l'armoire à glace, l'acte de cession que son mari lui avait laissé, avec le vague espoir que sa tête tournerait. Elle

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

l'apporta sur la table de toilette, força Maxime à lui donner une plume et un encrier qui se trouvaient dans la chambre à coucher, et repoussant les savons, signant l'acte: – Voilà, dit-elle, la bêtise est faite. Si je suis volée, c'est que je le veux bien [...]. Elle vint prendre Maxime dans ses bras, en murmurant: – [...] Est-ce que ta bossue t'aimerait comme je t'aime? Ce n'est pas une femme, ce petit moricaud-là... Elle riait, elle l'attirait à elle, le baisait sur les lèvres, lorsqu'un bruit leur fit tourner la tête. Saccard était debout sur le seuil de la porte (*La Curée: Ibidem*).

En las notas preparatorias a la novela, Zola había previsto para este pasaje del tocador una dramática escena en la que el marido, con una pistola en la mano, sorprende a su esposa en flagrante delito de adulterio con el hijo de este. Sin embargo, en la novela el autor opta por una solución que viene a normalizar la situación. Así, Saccard, al entrar en la sala de tocador de Renée, donde se encuentra inmersa en una discusión pasional con su amante, su propio hijo, descubre en un rincón del tocador el acta por la que Renée le cede sus derechos sobre la Charonne. No será necesario matar a Renée de un disparo. La pistola de las notas preparatorias va a ser reemplazada por este documento con el Saccard “matará” a Renée de otra manera, ya que gracias a este el marido podrá vengarse arrebatando a Renée su fortuna. Una muerte financiera sustituirá a la muerte física:

Un silence terrible se fit [...] Saccard, foudroyé par ce coup suprême qui faisait enfin crier en lui l'époux et le père, n'avancait pas, livide, les brûlant de loin du feu de ses regards [...] Renée gardait sa roideur de statue, son défi muet. Alors Saccard, sans doute pour trouver une arme, jeta un coup d'oeil rapide autour de lui. Et, sur le coin de la table de toilette, au milieu des peignes et des brosses à ongles, il aperçut l'acte de cession, dont le papier timbré jaunissait le marbre. Il regarda l'acte, regarda les coupables. Puis, se penchant, il vit que l'acte était signé [...] il plia lentement l'acte, le mit dans la poche de son habit. Ses joues étaient devenues toutes pâles. – Vous avez bien fait de signer, ma chère amie, dit-il doucement à sa femme... C'est cent mille francs que vous gagnez. Ce soir, je vous remettrai l'argent (*La Curée: 284-285*).

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Como ya hemos indicado, es en este último estadio de su proceso cuando Renée llega al sùmmum de su desnudez física, psicológica y simbólica. Esto coincide con el punto máximo de su cosificación, así como con su toma de conciencia del cambio de rumbo que sufrió su destino, desviándola de la vida de honesta burguesa que en principio le estaba asignada, hacia una vida de depravación. Tal como había hecho aquella noche mientras contemplaba el parque Monceau desde la ventana de su habitación, ahora hace balance de su existencia:

“Les deux hommes descendirent, causant ensemble. Renée resta seule, debout au milieu du cabinet de toilette [...] Elle s’aperçut dans la haute glace de l’armoire. [...] La folie montait. Ses cheveux jaunes, relevés sur les tempes et sur la nuque, lui parurent une nudité, une obscénité. [...] Qui donc l’avait marquée ainsi? Son mari n’avait pas levé la main, pourtant. [...] Elle pencha le front, et quand elle se vit dans son maillot, dans sa légère blouse de gaze, elle se contempla, les cils baissés, avec des rougeurs subites. Qui l’avait mise nue? que faisait-elle dans ce débraillé de fille qui se découvre jusqu’au ventre? Elle ne savait plus. Elle regardait ses cuisses que le maillot arrondissait, ses hanches dont elle suivait les lignes souples sous la gaze, son buste largement ouvert; et elle avait honte d’elle, et un mépris de sa chair l’emplissait de colère sourde contre ceux qui la laissaient ainsi, avec de simples cercles d’or aux chevilles et aux poignets pour lui cacher la peau. [...] Sa vie se déroulait devant elle [...] Certes, elle serait devenue meilleure, si elle était restée à tricoter auprès de la tante Élisabeth. Et elle entendait le tic-tac régulier des aiguilles de la tante, tandis qu’elle regardait fixement dans la glace pour lire cet avenir de paix qui lui avait échappé. [...] Elle en était arrivée à cela, à être une grande poupée dont la poitrine déchirée ne laisse échapper qu’un filet de son. Alors, devant les énormités de sa vie, le sang de son père, ce sang bourgeois, qui la tourmentait aux heures de crise, cria en elle, se révolta. Elle qui avait toujours tremblé à la pensée de l’enfer, elle aurait dû vivre au fond de la sévérité noire de l’hôtel Béraud. Qui donc l’avait mise nue? Et, dans l’ombre bleuâtre de la glace, elle crut voir se lever les figures de Saccard et de Maxime. [...] Elle le comprenait maintenant; il [Saccard] lui apparaissait grandi par cet effort surhumain, par cette coquinerie énorme, cette idée fixe d’une immense fortune immédiate. [...] Elle restait une valeur dans le portefeuille de son mari; il la poussait aux toilettes d’une nuit, aux amants d’une saison; il la tordait dans les flammes de sa forge, se servant d’elle, ainsi que d’un métal précieux, pour dorer le fer de ses

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

mains. Peu à peu, le père l'avait ainsi rendue assez folle, assez misérable, pour les baisers du fils. Si Maxime était le sang appauvri de Saccard, elle se sentait, elle, le produit, le fruit véreux de ces deux hommes, l'infamie qu'ils avaient creusée entre eux, et dans laquelle ils roulaient l'un et l'autre. Elle savait maintenant. C'étaient ces gens qui l'avaient mise nue. [...] À présent, elle se trouvait sans un lambeau, avec des cercles d'or, comme une esclave. Ils la regardaient tout à l'heure, ils ne lui disaient pas: «Tu es nue». Le fils tremblait comme un lâche, frissonnait à la pensée d'aller jusqu'au bout de son crime, refusait de la suivre dans sa passion. Le père, au lieu de la tuer, l'avait volée; cet homme punissait les gens en vidant leurs poches; une signature tombait comme un rayon de soleil au milieu de la brutalité de sa colère, et pour vengeance, il emportait la signature. Puis elle avait vu leurs épaules qui s'enfonçaient dans les ténèbres. Pas de sang sur le tapis, pas un cri, pas une plainte. C'étaient des lâches. Ils l'avaient mise nue" (*La Curée*: 285-289).

Renée siente en ese momento que la premonición que tuvo aquella noche, según la cual se despertaría un día de su sueño de felicidad para encontrarse ultrajada a causa de una especulación de su marido, se ha cumplido. Hay un hilo conductor entre el presagio mencionado en ese pasaje del capítulo I —citado unas páginas más atrás—, y la materialización de dicho presagio, mencionado en el pasaje del capítulo VI que citamos a continuación, en el que Renée manifiesta arrepentimiento por no haber escuchado los consejos de sus amigos, los árboles del parque Monceau, cuando, lamentándose en voz alta, trataban de convencerla de que se alejase de esa vida que acabaría por devastarla:

"Et elle se dit qu'une seule fois elle avait lu l'avenir, le jour où, devant les ombres murmurantes du parc Monceau, la pensée que son mari la salirait et la jetterait un jour à la folie, était venue effrayer ses désirs grandissants. Ah! que sa pauvre tête souffrait! comme elle sentait, à cette heure, la fausseté de cette imagination, qui lui faisait croire qu'elle vivait dans une sphère bienheureuse de jouissance et d'impunité divines! Elle avait vécu au pays de la honte, et elle était châtiée par l'abandon de tout son corps, par la mort de son être qui agonisait. Elle pleurait de ne pas avoir écouté les grandes voix des arbres" (*La Curée*: p. 289).

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

3.2.2. Descenso de Renée hacia la depravación

El proceso de cosificación de Renée y su deriva hacia la depravación son asuntos estrechamente vinculados. Ya hemos señalado que es Saccard quien arroja a la mujer a una vida de lujos, derroches y placeres locos, para que termine angustiada por las deudas y se vea obligada a desprenderse de los terrenos de la Charonne, tan codiciados por su marido. Esta vida de abuso de toda clase de goces a la que Renée es lanzada, termina por hastiarla y por impulsarla a buscar otros goces más fuertes— “autre chose, parbleu! je veux autre chose” (*La Curée*: 46)—, pues ya no encuentra satisfacción en nada —“C’est terrible. Je ne prends de plaisir à rien...” (*La Curée*: 44)—. La suerte de embriaguez en la que vive inmersa la ha llevado a vivir demasiado deprisa, lo que hace que a sus 28 años ya se sienta vieja —“Je deviens vieille, mon cher enfant; j’aurai trente ans bientôt” (*Ibidem*)—.

Esta necesidad de experiencias que aplaquen el aburrimiento que la invade, algo “qui n’arrivât à personne, qu’on ne rencontrât pas tous les jours, qui fût une jouissance rare, inconnue” (*La Curée*: 47), se va a canalizar en Renée a través de un frenesí sensual que la llevará al adulterio. Esta deriva, que desembocará en la depravación, se desarrolla a través de los siguientes puntos de inflexión:

1) En el capítulo I, a lo largo de su paseo en calesa, junto con Maxime, por el bosque de Boulogne, Renée, aunque comienza a manifestar el deseo que la atormenta de vivir “autre chose”, todavía no sabe precisar qué es realmente lo que quiere, parece que no hay nada, ya sea una fantasía o un capricho de tipo material, que pueda satisfacer su vacío interior:

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

"Renée, dans se satiétés, éprouva une singulière sensation de désirs inavouables" (*La Curée*: 46).

Este estadio es muy importante en el devenir narrativo al permitirnos asistir, por primera vez, a ese sentimiento de zozobra, que tantas consecuencias traerá.

2) Esa situación por la que Renée no sabe definir su deseo, cambia esa misma noche, en la primera escena del invernadero, al final del capítulo I. Lo que Renée experimenta en el ambiente viciado de ese jardín abarrotado de plantas exóticas ya no tiene nada que ver con la informulable sensación de desasosiego que había notado esa misma tarde durante el paseo en calesa por el bosque de Boulogne. Ahora, el anhelo que latía en su interior y que ella no sabía expresar, empieza a tomar forma y "l'autre chose" que tanto ansiaba se concretiza inesperadamente:

"Ce n'était plus la rêverie flottante, la grise tentation du crépuscule, dans les allées fraîches du Bois. Ses pensées n'étaient plus bercées et endormies par le trot de ses chevaux, le long des gazons mondains, des taillis où les familles bourgeoises dînent le dimanche. Maintenant un désir net, aigu, l'emplissait. [...] Ses sens de femme ardente, ses caprices de femme blasée s'éveillaient" (*La Curée*: 75).

Sin embargo el momento culminante de esta escena es el de la mordedura de la hoja de tanguina, el árbol prohibido del invernadero. Esto simboliza la realización del pecado original del que todo el jardín será cómplice:

"L'arbuste derrière lequel elle se cachait à demi, était une plante maudite, un Tanghin de Madagascar, aux larges feuilles de buis, aux tiges blanchâtres, dont les moindres nervures distillent un lait empoisonné. Et, à un moment, comme Louise et Maxime riaient plus haut, dans le reflet jaune, dans le coucher de soleil du petit salon, Renée, l'esprit perdu, la bouche sèche et irritée, prit entre ses lèvres un rameau de Tanghin, qui lui venait à la hauteur des dents, et mordit une des feuilles amères" (*La Curée*: 76).

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

La acción deja de progresar en los capítulos II y III, pues en estos tienen lugar sendas analepsis, dedicadas a Saccard, y a Maxime respectivamente.

3) En el capítulo IV, la acción se retoma donde había quedado interrumpida al final del capítulo I. Es la mañana siguiente a la velada en el hôtel Saccard, al final de la cual Renée mordió la hoja de tanguina, y todavía conserva en sus labios la sensación de calor que le dejó el contacto con la planta —preludio de la sensación que experimentará al ser besada por Maxime:

"La jeune femme avait, toute la nuit, gardé aux lèvres l'amertume du Tanghin; il lui semblait, à sentir cette cuisson de la feuille maudite, qu'une bouche de flamme se posait sur la sienne, lui soufflait un amour dévorant" (*La Curée*, p. 157).

Aunque la caída no se haya producido aún en el sentido carnal, Renée ya ha franqueado el umbral por el que está dispuesta a cometer el acto de depravación. El lector tiene la sensación de que a partir de este momento no habrá vuelta atrás, pues la mordedura de la planta ha tenido el valor de un gesto iniciático, y los sólidos principios sobre los que se apoyaba la educación de burguesa honesta que Renée había adquirido en el ambiente paterno se han derrumbado:

"Sa tête semblait avoir tourné une fois encore, elle ne se plaignait plus de lassitude et de dégoût. On eût dit seulement qu'elle avait fait quelque chute secrète, dont elle ne parlait pas" (*La Curée*: 151).

4) El engranaje que guiará a Renée hacia la perversión ya está puesto en marcha y nada podrá detenerlo. Pero ella, ya dispuesta a desear "le mal, le mal que personne ne commet, le mal qui allait emplir son existence vide" (*La Curée*: 198), avanza un paso más hacia la corrupción: empujada por la curiosidad y por los deseos ocultos, convince a Maxime para que la acompañe, yendo ella disfrazada para no ser

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

reconocida, a una velada en casa de la actriz de variedades Blanche Müller. Es muy significativo lo que Renée busca con esta experiencia: entrar en contacto con lo prohibido. Allí, no solo se codeará de igual a igual con las "demi-mondaines" y con mujeres que "juraient comme des charretiers" (*La Curée*: 168), sino que también será galanteada con un lenguaje soez, como corresponde a ese ambiente:

"M. de Saffré avait profité de la place laissée libre par Maxime pour se glisser à côté d'elle et lui dire des galanteries de cocher" (*La Curée*: 161).

Este episodio de la reunión en casa de Blanche Müller es el preludio de otro que tendrá lugar seguidamente en ese mismo capítulo, justo en la mitad de la novela. Tras abandonar la casa de la actriz, Renée y Maxime acuden a un salón reservado del Café Riche, donde después de cenar, se hacen amantes. Charles, el camarero que les ha servido la cena, habituado como está a atender a los caballeros que vienen al "salon blanc" reservado del Café Riche, acompañados de sus amantes "demi-mondaines", había lanzado una mirada de curiosidad a Renée, como pensando "En voilà une que je ne connais pas encore", lo que hizo que la mujer se sintiera incómoda. Cuando la pareja estaba ya a punto de marcharse, viendo a Renée despeinada, Charles le ofrece un peine, con la naturalidad de quien acostumbra a hacerlo en cada ocasión. Es el peine con el que todas las "demi-mondaines" que utilizan el "salon blanc" arreglan su pelo después de sus esparcimientos amorosos con los caballeros que las llevan allí. Al igual que el episodio de la fiesta en casa de la actriz, esta pequeña anécdota del peine tiene un significado especial en este proceso de Renée hacia el envilecimiento:

"Qu'est-ce donc, demanda-t-elle, que ce peigne dont a parlé le garçon? – Ce peigne, répéta Maxime embarrassé, mais je ne sais pas... Renée comprit brusquement. Le cabinet avait sans doute un peigne qui entrait dans le matériel, au même titre que les rideaux, le verrou et le

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

divan. Et, sans attendre une explication qui ne venait pas, elle s'enfonça au milieu des ténèbres du parc Monceau, hâtant le pas, croyant voir derrière elle ces dents d'écaille où Laure d'Aurigny et Sylvia avaient dû laisser des cheveux blonds et des cheveux noirs" (*La Curée*: 175).

Como escribe A. Zielonka, Renée tiene las mismas debilidades y los mismos defectos que los demás. Sin embargo, en esta sociedad en la que nadie parece sentir remordimientos o dudas en faltar a los preceptos de la moral, hay un personaje que supone la excepción y que sufre más que todos los otros a causa del mal que ella no puede evitar hacer. Renée es en realidad, la única que experimenta esos remordimientos y esas dudas. Ella es igualmente la única aquí que descubre la triste verdad del vacío que se esconde bajo las apariencias brillantes de la vida mundana (Zielonka, 1987: 162-163). Renée es consciente del mal que hace amando a su hijastro y llevando una vida de disipación, pero no puede cambiar su comportamiento. Dados los principios teóricos de Zola, ella no puede evitar su destino. Esta nueva Fedra no depende de las decisiones de los dioses sino de los hechos que determinan el medio en el que vive. La posibilidad real de elegir entre lo que es bueno y lo que es malo solo puede existir si se concede al personaje una plena libertad de elección, en la medida en que un personaje ficticio pueda tener un libre albedrío o hacer una elección. Ahora bien, Renée no tiene esa libertad, está obligada a elegir el mal a pesar de comprender, por momentos, sus consecuencias, sabiendo que debería negarse a ceder a él. Es posible ver en esta paradoja el aspecto verdaderamente trágico de la situación de la joven. En el prólogo a la primera edición de la novela, Zola confirma y justifica su enfoque del personaje de Renée, declarando que él ha querido mostrar "le détraquement nerveux d'une femme dont un milieu de luxe et de honte décuple les

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

appétits natifs" (Zielonka, ibidem: 163). Así, el adulterio incestuoso aparece en la vida de Renée como la última sensación capaz de rescatarla de una existencia tan vacía como la suya:

"Cette chute lui apparut brusquement comme une nécessité de son ennui, comme une jouissance rare et extrême qui seule pouvait réveiller ses sens lassés, son cœur meurtri. Ce fut pendant cette promenade d'automne, au crépuscule, quand le Bois s'endormait, que l'idée vague de l'inceste lui vint, pareille à un chatouillement qui lui mit à fleur de peau un frisson inconnu; et, le soir, dans la demi-ivresse du dîner, sous le fouet de la jalousie, cette idée se précisa, se dressa ardemment devant elle, au milieu des flammes de la serre, en face de Maxime et de Louise. À cette heure, elle voulut le mal, le mal que personne ne commet, le mal qui allait emplir son existence vide et la mettre enfin dans cet enfer [...]. Sa volonté accepta l'inceste, l'exigea, entendit le goûter jusqu'au bout, jusqu'aux remords, s'ils venaient jamais. Elle fut active, consciente. Elle aima avec son emportement de grande mondaine, ses préjugés inquiets de bourgeoise, tous ses combats, ses joies et ses dégoûts de femme qui se noie dans son propre mépris" (*La Curée*: 197-198).

Tras el episodio de la caída de Renée, asistimos a lo largo de la última parte del capítulo IV y casi todo el V, a un periodo de exposición de su relación con Maxime, durante el cual las excentricidades de Renée alcanzan su punto álgido. La pareja toma posesión, no solo del invernadero y de las habitaciones de Renée, sino de todo el palacete:

"Et ce ne fut pas seulement dans son appartement, dans le salon bouton-d'or et dans la serre, qu'elle promena son amour, mais dans l'hôtel entier" (*La Curée*: 208).

Sin embargo, al final del capítulo V empiezan a activarse todos los elementos que precipitan la caída de Renée: Maxime, que ha descubierto que ella ha retomado las relaciones íntimas con Saccard, su marido (y, a la sazón, padre de Maxime) se plantea ya seriamente su matrimonio con Louise de Mareuil; Saccard, que decide darle un

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

viraje definitivo al asunto de los terrenos que Renée posee en la Charonne, urde un plan para arrebatárselos.

5) Es al final de capítulo VI cuando, tras el anuncio del compromiso de Maxime con la rica heredera, se produce la escena en el tocador que hemos descrito en la sección anterior. A continuación tiene lugar otro pasaje de gran dramatismo, en el que Renée, desbordada por el sentimiento de derrota a causa de todo lo que ha ocurrido en esa velada, se refugia en el invernadero. Es muy significativo que la mujer, justo cuando su relación con Maxime se acaba de romper, acuda a este lugar, que había sido el escenario de los mayores excesos eróticos de la pareja. En aquella época, en la que su idilio estaba en lo más alto, las plantas exóticas del invernadero parecían seres animados que incitaban a la pareja al frenesí; ahora, sin embargo, el jardín resultaba carente de vida:

"Les allées étaient désertes. Les grands feuillages dormaient, et, sur la nappe lourde du bassin, deux boutons de nymphéa s'épanouissaient lentement. Renée aurait voulu pleurer; mais cette chaleur humide, cette odeur forte qu'elle reconnaissait, la prenait à la gorge, étranglait son désespoir. [...] Et elle éprouva une telle douleur, en pensant que Maxime, pour prendre la bossue entre ses bras, venait de la jeter là, à cette place où ils s'étaient aimés ..." (*La Curée*: 292-293).

La tanguina, aquella planta de cuyo fruto prohibido había probado Renée en el pasaje final del capítulo I, y que la llevó a desear la depravación, reaparece ahora en esta escena para hacerle desear la muerte:

"elle rêva d'arracher une tige du Tanghin qui lui frôlait la joue, de la mâcher jusqu'au bois. Mais elle était lâche, elle resta devant l'arbuste à grelotter" (*La Curée*: 194).

Como escriben Becker y Lavielle, Zola fue uno de los primeros en ver cómo el deseo sexual (Eros) y el instinto de muerte (Tánatos) están íntimamente vinculados. También,

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

como se pone aquí de manifiesto, el autor de *La Curée* fue un maestro en el análisis de los estados de crisis y de los procesos de desorganización moral, lo que, al ser muy anterior a las teorías psicoanalíticas, supuso un escándalo (Becker y Lavielle, 1999: 24-25).

3.3. Otras fuerzas actanciales de *La Curée*

Republicano convencido, Zola no para de criticar un gobierno que incrementa de manera escandalosa la riqueza de unos y la miseria de otros. Siguiendo a Becker y Lavielle, el autor utiliza todos los recursos de la escritura para imponer al lector, desde el principio, su visión de un régimen de aprovechados, sin raíces, sin legitimidad, sin escrúpulos. Zola, además de literato y crítico de arte, es periodista político, y colabora, desde 1868, con periódicos de oposición al Imperio. Resulta interesante constatar que las fuerzas actanciales de *La Curée* se identifican con los asuntos tratados en muchos de sus artículos. Estas fuerzas serán el Imperio⁶, la fiesta imperial⁷, los advenedizos⁸ y la especulación.

⁶Francia vivió del año 1852 al 1870 bajo el gobierno del Segundo Imperio, heredero y copia actualizada y modernizada del Primer Imperio, bajo la autoridad de Napoleón III, sobrino de Napoleón I. Un hombre que subió al poder manipulando a una sociedad en crisis y cuyos miembros estaban enfrentados entre sí, tras la Revolución de Febrero del año 1848. Napoleón III cayó víctima de una batalla en Sedán en 1870, y víctima también de las propias contradicciones y desgastes sufridos con el paso del tiempo por Francia.

⁷La fiesta imperial: para compensar, de alguna manera, una vida política reducida a su más simple expresión durante los primeros años de su reinado, Napoleón III dio a su país el espectáculo de una vida de corte extremadamente brillante. Sobre el modelo del Antiguo Régimen, él organiza, en las diferentes residencias imperiales, un tren de vida de los más lujosos. Se impone a los cortesanos una etiqueta complicada inspirada en la de las cortes alemanas. Este espectáculo de vida brillante es lo que pretende Saccard, a escala reducida, en *La Curée*. Becker y Lavielle destacan que, en oposición a este modelo de vida, estaba el de la otra clase alta, la vieja aristocracia, representada en *La Curée* por la familia de Renée, y que miraba con malos ojos el régimen de Napoleón III y el enriquecimiento rápido de los nuevos ricos. La resistencia republicana a la instauración de un régimen bonapartista en Francia después del golpe de Estado de 1851, es un componente esencial de la memoria de la cultura política francesa

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

En consonancia con el título de la obra, la villa de París es una presa que se disputan los especuladores. Es, por lo tanto, la especulación la principal fuerza actancial de la novela, fuerza que se encuentra encarnada por aquellos hombres de negocios como Mignon y Charrier, pero es sobre todo en el personaje de Aristide Saccard donde esta alcanza su apoteosis.

Vemos que en *La Curée*, Zola se recreó con frecuencia en la descripción minuciosa de las especulaciones implicadas en los grandes trabajos de París. Consistieron estas en arrebatar por todos los medios una indemnización excesiva a la ciudad, haciendo que se sobrevalorara un inmueble expropiado, engordando, por ejemplo, el importe de sus alquileres. Para librarse a este juego, era necesario arramblar con todos los inmuebles de los que, por procedimientos indiscretos, se tenía noticia que iban a ser expropiados en breve:

“Son premier plan était d’acquérir à bon compte quelque immeuble, qu’il saurait à l’avance condamné à une expropriation prochaine, et de réaliser un gros bénéfice, en obtenant une forte indemnité. Il se serait peut-être décidé à tenter l’aventure sans un sou, à acheter l’immeuble à crédit [...] Maintenant, ses calculs étaient faits: il achetait à sa femme, sous le nom d’un intermédiaire, sans paraître aucunement, la

durante la segunda mitad del siglo XIX. Una vez que el Segundo Imperio fue instaurado, muchos republicanos continuaron su lucha contra el poder imperial, a través de distintos medios, ya fuera a nivel asociativo a través de pequeños grupos que intentaron reconstituirse después de la hecatombe del 2 de Diciembre, o intelectualmente por la eclosión de periódicos y revistas. Sudhir Hazareesingh pone de relieve un aspecto de esta acción colectiva de resistencia republicana, el de la oposición manifiesta por parte de los republicanos a las fiestas cívicas del Segundo Imperio. Que los republicanos no fueran sensibles al encanto de la fiesta imperial no resulta sorprendente, teniendo en cuenta la represión despiadada que se cernió sobre los intelectuales y militantes de este sistema político, tras el golpe de Estado de 1851. La resistencia de los republicanos a las celebraciones napoleónicas en el Segundo Imperio, debe entonces ser interpretada en esos contextos múltiples: se trata, más allá de simples gestos de oposición, de luchar contra el II Imperio.

⁸Como escribe Adeline Daumard, las percepciones suscitadas por las fortunas dependían mucho del origen de estas. Se hacía la distinción entre la fortuna recientemente amasada de la que provenía de una herencia. Existía en la época un sentimiento de rechazo hacia los nuevos ricos, por varias razones: reticencias para con hombres con una educación muy a menudo poco refinada, que se integran mal en la buena sociedad, o la convicción de que, salvo excepciones, es difícil adquirir rápidamente una gran fortuna manteniendo el respeto a todas las reglas del honor (Daumard, A., 1983 : 23).

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

maison de la rue de la Pépinière, et triplait sa mise de fonds, grâce à sa science acquise dans les couloirs de l'Hôtel de Ville, et à ses bons rapports avec certains personnages influents. S'il avait tressailli, lorsque la tante Élisabeth lui avait indiqué l'endroit où se trouvait la maison, c'est qu'elle était située au beau milieu du tracé d'une voie dont on ne causait encore que dans le cabinet du préfet de la Seine. Cette voie, le boulevard Malesherbes l'emportait tout entière" (*La Curée*: 107-108).

"Aristide Saccard avait enfin trouvé son milieu. Il s'était révélé grand spéculateur, brasseur de millions. Après le coup de maître de la rue de la Pépinière, il se lança hardiment dans la lutte qui commençait à semer Paris d'épaves honteuses et de triomphes fulgurants. D'abord, il joua à coup sûr, répétant son premier succès, achetant les immeubles qu'il savait menacés de la pioche, et employant ses amis pour obtenir de grosses indemnités. Il vint un moment où il eut cinq ou six maisons, [...]. Quand il avait usé les baux, comploté avec les locataires, volé l'État et les particuliers, la finesse n'était pas grande, et il pensait que le jeu ne valait pas la chandelle. Aussi mit-il bientôt son génie au service de besognes plus compliquées" (*La Curée*: 132).

La palabra especulación necesita ser aclarada. Siguiendo a Adeline Daumard, en cierto sentido, la simple adquisición de un bien es una especulación, una apuesta por el futuro. El jefe de una empresa que trabaja con vistas a un beneficio, el propietario que alquila un inmueble de pisos y el accionista que cobra dividendos esperan todos que sus ingresos progresen y que, al cabo de un cierto tiempo, su capital produzca una plusvalía. Pero se acostumbraba a distinguir ese tipo de especulación, en cierta manera legítima, de la especulación abusiva que jugaba con la credulidad o la ignorancia de los socios, utilizando procedimientos poco compatibles con el sentido del honor o abiertamente deshonestos. Una modalidad destacada de este segundo tipo era la especulación inmobiliaria en las grandes ciudades (Daumard, A., 1983: 23). Tal es el caso de *La Curée*, donde el principio de especulación no puede ser dissociado de otro asunto: el de los grandes trabajos de remodelación de París.

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Como escribe Louis Girard, en el Segundo Imperio, los dirigentes de los trabajos públicos se convierten en una suerte de "cuarto poder" del Estado. La influencia del régimen en la vida francesa no puede comprenderse plenamente si no se tiene en cuenta la revolución aportada por la constitución de redes ferroviarias y telegráficas, así como por la actividad del urbanismo. El período comprendido entre 1861 y 1868 es por excelencia el del apogeo del urbanismo, siendo el año 1866-67 el de mayor dinamismo (Girard, L., 1951: 189-190). El prefecto del Sena durante aquellos años contó con la eficaz ayuda de los hermanos Pereire, que financiaron numerosas construcciones del nuevo París. Salles Catherine destaca que durante quince años, la ciudad, cuyo centro tenía a mediados del siglo XIX la misma estructura que en la Edad Media, se convirtió en la presa de los albañiles, de los empresarios y de los carpinteros de obras. También, para dotar a París de sus pulmones, se acondicionarán, en diferentes puntos de la ciudad, vastos parques abiertos al público en Monceau, Montsouris, las colinas Chaumont, el bosque de Vincennes al oeste, y el de Boulogne, al que conducía la espléndida avenida de la Emperatriz, actual avenida Foch, citada en *La Curée*. Para modernizar la capital se pusieron en práctica las invenciones recientes: más de 13.000 farolas de gas alumbraban las calles durante la noche, los omnibuses surcaban la ciudad y los primeros tranvías hicieron su aparición. No contento con hacer de París una ciudad nueva, Napoleón III quiso alejar los límites urbanos: en 1860, un decreto anexó las once comunas comprendidas en el interior del recinto fortificado de 1840. Los habitantes de Passy, Grenelle, Montmartre, Auteil o Vaugirard pasaron a ser parisinos. Esta renovación no estuvo exenta de críticas. Si se había mejorado en muchos aspectos la vida de los parisinos y saneado muchos barrios de la capital, los resultados estéticos podían parecer, en cierto sentido, contestables. Sin embargo, los

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

grandes trabajos de París fueron la imagen de esa sorprendente prosperidad, que en tantos campos de la producción caracterizó al Segundo Imperio. Francia se convirtió bajo el reinado de Napoleón III en la nación más rica de Europa. Fue esta prosperidad la que le permitió sostener financieramente el desastre de la guerra de 1870 (Salles, C., 1985: 75-78).

Si bien el barón Haussmann, el prefecto del Sena responsable de los Grandes Trabajos de París, no es nombrado ni una sola vez en *La Curée*, sí que encontramos referencias a esta figura histórica en las notas preparatorias a la novela:

"Sa fortune [celui de Saccard] n'est pas stable. Il faut que cette fortune représente la ville de Paris elle-même: une rapidité de transformation étonnante, une fièvre de jouissance, un aveuglement de dépense, puis une formidable carte à payer, une liquidation terrible. Comme M. Haussmann".

Deducimos de ello que Zola, en lugar de citar directamente al prefecto del Sena en la novela, prefiere establecer un paralelismo entre su figura y el personaje ficticio de Aristide Saccard. Es realmente este último quien dirige en *La Curée* las obras de reestructuración de la ciudad:

"À Chaillot, il [Saccard] aida à éventrer la butte, à la jeter dans un bas-fond, pour faire passer le boulevard qui va de l'Arc de Triomphe au pont de l'Alma. Du côté de Passy, ce fut lui qui eut l'idée de semer les déblais du Trocadéro sur le plateau, de sorte que la bonne terre se trouve aujourd'hui à deux mètres de profondeur, et que l'herbe elle-même refuse de pousser dans ces gravats. On l'aurait retrouvé sur vingt points à la fois, à tous les endroits où il y avait quelque obstacle insurmontable, un déblai dont on ne savait que faire, un remblai qu'on ne pouvait exécuter, un bon amas de terre et de plâtras où s'impatientait la hâte fébrile des ingénieurs, que lui fouillait de ses ongles, et dans lequel il finissait toujours par trouver quelque pot-de-vin ou quelque opération de sa façon. Le même jour, il courait des travaux de l'Arc de Triomphe à ceux du boulevard Saint-Michel, des déblais du boulevard Malesherbes aux remblais de Chaillot, traînant avec lui une armée d'ouvriers, d'huissiers, d'actionnaires, de dupes et de fripons" (*La Curée*: 133-134).

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

En un pasaje del capítulo II, este hombre de negocios y especulador le hace a su primera esposa, desde el balcón de un restaurante de Montmartre, una exposición del que sería a su juicio el trazado que deberían tener las calles de la ciudad:

“Quand le premier réseau sera fini, alors commencera la grande danse. Le second réseau trouera la ville de toutes parts, pour rattacher les faubourgs au premier réseau. Les tronçons agoniseront dans le plâtre... Tiens, suis un peu ma main. Du boulevard du Temple à la barrière du Trône, une entaille; puis, de ce côté, une autre entaille, de la Madeleine à la plaine Monceau; et une troisième entaille dans ce sens, une autre dans celui-ci, une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout. Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et maçons, traversé par d’admirables voies stratégiques qui mettront les forts au cœur des vieux quartiers. [...] Il y aura un troisième réseau, continua Saccard, au bout d’un silence, comme se parlant à lui-même; celui-là est trop lointain, je le vois moins. Je n’ai trouvé que peu d’indices... Mais ce sera la folie pure, le galop infernal des millions, Paris soulé et assommé! (*La Curée*: 106).

Hay un hilo conductor entre el fragmento arriba citado, que tiene el valor de una premonición, y otro que aparece en el capítulo VII, en el que lo que antes no era más que una quimera aparece ya como un hecho consumado:

“La commission d’enquête s’arrêta encore dans deux immeubles. Le médecin restait à la porte, fumant, regardant le ciel. Quand ils arrivèrent à la rue des Amandiers, les maisons se firent rares, ils ne traversaient plus que de grands enclos, des terrains vagues, où traînaient quelques masures à demi écroulées. Saccard semblait réjoui par cette promenade à travers des ruines. Il venait de se rappeler le dîner qu’il avait fait jadis, avec sa première femme, sur les buttes Montmartre, et il se souvenait parfaitement d’avoir indiqué, du tranchant de sa main, l’entaille qui coupait Paris de la place du Château-d’Eau à la barrière du Trône. La réalisation de cette prédiction lointaine l’enchantait. Il suivait l’entaille, avec des joies secrètes d’auteur, comme s’il eût donné lui-même les premiers coups de pioche, de ses doigts de fer” (*La Curée*: 299).

Como indica Alain Faure, muchos arquitectos y médicos del siglo XVIII consideraban la ciudad como mal construida, opaca y malsana. Pensaban que la circulación del aire

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

era obstaculizada por el trazado de esas calles estrechas y sinuosas, bordeadas por casas demasiado altas, todo lo cual era causa de enfermedades y muertes. Esta voluntad de acondicionamiento urbano se hace todavía más rotunda a principios del siglo XIX. Se pone el acento no en la idea de embellecimiento de la ciudad, sino en la de saneamiento, y se evoca la necesidad de trazar calles anchas y rectas en el viejo entramado. Este discurso sobre la necesidad de remodelar el centro estaba también inspirado por el ámbito de los negocios. Las compañías inmobiliarias, vinculadas a la alta banca, que aparecen al principio de la Restauración y que tenían una gran actividad en los arrabales, codiciaban los terrenos del centro; una red de nuevas calles en el viejo entramado urbano implicaría forzosamente una revalorización considerable del precio del suelo —lo que se conoce como plusvalía en el mercado inmobiliario—. El prefecto del Sena recibía el poder de expropiar totalmente las parcelas afectadas por el trazado de la nueva vía. El decreto preveía también que si un terreno abandonado no era susceptible de recibir una construcción salubre, debía ser unido a la propiedad colindante, y si el titular de la propiedad en cuestión rehusaba adquirir ese trozo de tierra, era expropiado. Así se coaccionaba a los propietarios a una suerte de concentración parcelaria, a menos que estos renunciaran a sus terrenos a cambio de una indemnización. Se ve aquí claramente que la salubridad fue utilizada como instrumento para la especulación, fue una de las armas para remodelar la ciudad con buena conciencia, anteponiendo un pretexto loable (Faure, A., 2004: 444). Resulta evidente que los únicos beneficiarios de los trabajos, aparte de los propietarios, fueron los representantes de las clases acomodadas.

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Por su parte, Zola acusa con gran severidad en *La Curée* la expansión de las especulaciones y de la corrupción. Esto nos impone un análisis más detallado del contenido de las críticas en ese sentido:

- Crítica a la remodelación de París desde el punto de vista político:

Como explica Marie-France Lapointe, estas críticas traducen a menudo una voluntad de oposición política. No pudiendo atacar directamente a Napoleón III y al régimen imperial, los oponentes políticos atacan la transformación de París y al encargado de dirigirla, para expresar su insatisfacción para con el Segundo Imperio. A estos oponentes no se les escapaba que Napoleón III trataba, a través de estos trabajos de remodelación urbana, de asegurar el mantenimiento del orden y la estabilidad del régimen. El plan de transformaciones debe así prever calles anchas y vías de comunicación directas y eficaces entre los diferentes cuarteles de la ciudad. Se quiso echar por tierra la legendaria voluntad de rebelión de los parisinos y su propensión a levantar barricadas. Desde que tuvo lugar la Revolución Francesa de 1789, la historia de Francia se dirimía a menudo en las calles de París, por la vía de los motines, y los parisinos veían con malos ojos las iniciativas destinadas a retirarles ese poder de influir sobre el destino del régimen de turno. Los trabajos de remodelación hicieron así de París una ciudad en la que, en caso de revueltas, la policía y las tropas podían intervenir fácil y rápidamente. El prefecto del Sena, y promotor de los trabajos, era el chivo expiatorio ideal para los oponentes al régimen que no osaban enfrentarse directamente a Napoleón III.

- Crítica a la remodelación de París desde el punto de vista económico:

A finales de 1867, empiezan a hacerse oír las protestas por los gastos de los Grandes Trabajos. Jules Ferry, con sus *Comptes fantastiques d'Hausmann*, publicadas

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

en el periódico *Le Temps*, entre diciembre de 1867 y mayo de 1868, se hace portavoz de la contestación a los gastos del régimen, que muchos contemporáneos no osaban manifestar en la plaza pública. La crítica de Jules Ferry se refiere sobre todo a los procedimientos administrativos y financieros del prefecto del Sena. No llega a afirmar formalmente que este se haya enriquecido, pero denuncia que una parte muy importante de los capitales puestos en juego quede en manos de los hombres de negocios y de los especuladores. Lo que más molesta a Jules Ferry es la falta de previsibilidad del prefecto, la cual implica un aumento de los costes que la ciudad no estaba siempre en condiciones de absorber (Lapointe, M.-C., 2007: 41). Esta crítica aparece reflejada en la novela, cuando M. Toutin-Laroche, concejal del Ayuntamiento, se queja de la dureza con la que la Administración está siendo enjuiciada en este sentido:

"Ah! messieurs, continua-t-il quand les rires furent calmés, la journée d'hier a été une grande consolation pour nous, dont l'administration est en butte à tant d'ignobles attaques. On accuse le Conseil de conduire la Ville à sa ruine. [...] La transformation de Paris, continua M. Toutin-Laroche, sera la gloire du règne. Le peuple est ingrat: il devrait baiser les pieds de l'empereur" (*La Curée*: 61).

El resultado de estos errores en las previsiones financieras tuvo como consecuencia que la ciudad gastara casi 634 millones en cuatro años, pese al compromiso público por parte del Ayuntamiento de no gastar más de 350 en diez años.

- Crítica a los Grandes Trabajos desde el punto de vista estético:

"La vérité est que le Second Empire ne comptera ni un grand peintre, ni un grand sculpteur, ni un grand écrivain. Les seuls artistes que l'on encourage réellement, ce sont les maçons de M. Haussmann. On leur a livré une ville entière, et ils en ont fait une ville de plâtre, de carton-pierre et de simili-marbre. Il y aurait trop à dire sur la complète incapacité de notre ministère des Beaux-Arts. [...] Je sais que l'Administration ne peut faire pousser des hommes de génie".

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Estas afirmaciones de Zola, pertenecientes a su *Causerie* publicada en *La Tribune*, el 30 de agosto de 1868, son esclarecedoras de su opinión sobre la que fue conocida como arquitectura "estilo Napoleón III", rica en decoración de un estilo neobarroco grandilocuente y muy ornamentado.

Roger Ripoll indica que la lectura por Zola de *Les Travaux de Paris*, de Ferdinand de Lasteyrie, debió influir, en nombre de la estética y el buen gusto, en su condena de los trabajos de remodelación de París. Asimismo, la obra de Jules Ferry, *Comptes fantastiques d'Haussmann*, le ofrece a Zola la imagen de un París devastado por transformaciones brutales, de una estampida hacia la aniquilación. En *La Curée* como en *Comptes fantastiques d'Haussmann*, las transformaciones de París serán ante todo sinónimo de destrucción. Zola deja entrever en la novela su descontento con el valor estético de los Grandes Trabajos, cuando ironiza poniendo en boca de los asistentes a la cena de gala celebrada en el hôtel Saccard comentarios absurdos:

“– Oui, c’est vraiment prodigieux, interrompit M. Hupel de la Noue. Imaginez-vous que moi, qui suis un vieux Parisien, je ne reconnais plus mon Paris. Hier, je me suis perdu pour aller de l’Hôtel de Ville au Luxembourg. C’est prodigieux, prodigieux!” (*La Curée*: 61)

“– Et n’oubliez pas le côté artistique; les nouvelles voies sont majestueuses, ajouta M. Hupel de la Noue, qui se piquait d’avoir du goût. – Oui, oui, c’est un beau travail, murmura M. de Mareuil, pour dire quelque chose” (*La Curée*: 62).

Asimismo, la oposición entre el antiguo París y el de Haussmann se manifiesta en la novela bajo el aspecto de los decorados antitéticos de la residencia Saccard y la residencia Béraud.

Como escribe Michel Claverie, en *La Curée*, Zola erige el hôtel Saccard en símbolo de este estilo de arquitectura: con el recargamiento de motivos, la riqueza teatral de sus materiales, la confluencia de un neoclasicismo en ciertas proporciones y de un

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

barroco en la profusión de esculturas, la arquitectura del Segundo Imperio ejerce sobre Zola una mezcla de fascinación y rechazo. Atraído por la sobrecarga de motivos, el autor de *La Curée* desprecia, al mismo tiempo, este derroche de materiales, ese lujo desplegado en plena calle, que, a través de la nueva fachada de la Ópera y, más particularmente, del grupo de Carpeaux, *La Danse*, son para él como los ornamentos de la orgía imperial, con su carácter llamativo y su insolencia.

3.4. Historicidad de Zola en *La Curée*

El análisis de la crítica de Zola a los grandes trabajos de remodelación de París, nos induce a plantearnos la historicidad de Zola, a confrontar la ficción novelesca de *La Curée* con la realidad histórica, y a preguntarnos si dicha ficción nos ayuda realmente a asimilar la significación de los trabajos efectuados en la capital francesa.

No nos interesa analizar en qué medida Zola es riguroso con la Historia, sino en qué medida la historia que narra en *La Curée* refleja su propio ideario. En este sentido, estimamos que es posible reconocer en la novela el componente romántico del pensamiento del autor, así como su compromiso con la libertad y la justicia.

Si bien Zola, como apunta Mitterand, siempre había mantenido una actitud contraria a Napoleón III, en los últimos tres años del Segundo Imperio, el autor de *La Curée* va a multiplicar sus charlas satíricas sobre los temas favoritos de la oposición: el recuerdo de los orígenes sangrientos del régimen, la denuncia del sistema dictatorial, las brutalidades de la represión antiobrera —con ocasión de las huelgas de la Ricamarie (1869), de Aubin (1869) y Creusot (1870), asuntos opuestos todos a la disipación de la sociedad imperial—. El hecho de que el republicanismo de Zola no fuera de la beligerancia de un Léon Gambetta o un Henri de Rochefort, no implica que

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

su voz pasara desapercibida. En pleno comienzo de la guerra, su penúltimo artículo, publicado en *La Cloche* el 5 de agosto de 1870, en el que Zola dirige un mensaje subliminal a los soldados del frente para que se batan, no por el Imperio, sino por la República, le vale ser inculcado por "incitación al odio y al desprecio del gobierno". Asimismo, en la primera novela del ciclo de los Rougon-Macquart, *La Fortune des Rougon*, una obra sobre la resistencia al golpe de estado de diciembre de 1851, que comenzó a aparecer en *Le Siècle*, el 28 de junio de 1870, el escritor da a la oposición republicana el apoyo literario que le faltaba, desde que Victor Hugo publicara *Châtiments* en 1851.

Michel Girard destaca, al menos, un período entre 1860 y 1876, en el que Zola parece abandonar su clase burguesa de origen para abrazar la clase proletaria. Su matrimonio con Alexandrine Meley, de condición muy modesta, hija natural de un fabricante de artículos de punto y de una vendedora, le brinda la ocasión de sumergirse en la cotidianeidad de la clase obrera parisina, lo que despertará en él inquietudes sociales y lo empujará al borde de la acción política. En 1868, Zola se vincula a Théodore Duret, republicano militante y uno de los fundadores de *La Tribune*, junto con Eugène Pelletan y Jacques-Louis Hénon. Si bien el tono de sus artículos es vehemente a lo largo de todo el tiempo cuando critica, por ejemplo, prácticas como los fastos organizados en honor al Centenario de Napoleón I, este tono se exagera cuando estalla la guerra. Las opiniones jacobinas que Zola expresa en *La Cloche* del 5 de agosto de 1870 reflejan un claro cariz de oposición al Gobierno. Pero no solamente es el Zola periodista el que se compromete políticamente, sino también el novelista. *La Fortune des Rougon*, escrita en el invierno 1868-1869, imprimida en el periódico de

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

oposición *Le Siècle*, a partir de 1870, constituye un acto político y completa los artículos incendiarios que escribía por aquella época. La descripción del golpe de estado en la pequeña ciudad de Aix-en-Provence —que él llama Plassans en la novela— presenta a los defensores de Napoleón III como seres monstruosos. Su fuente casi única para esta novela fue *Histoire du Second Empire*, del republicano Taxile Delord, de quien toma no solo los hechos, sino también las opiniones. En general, su *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, no deja de ser en cada uno de sus volúmenes una condena del régimen imperial. Las especulaciones de *La Curée*, las cobardes combinaciones de *La Conquête de Plassans*, así como las ambiciones parlamentarias de *Son Excellence Eugène Rougon*, claman contra el orden establecido de 1851 a 1870.

3.5. Plasmación de dos posturas contrapuestas

Observamos en *La Curée* una contraposición de concepciones, que se manifiesta frecuentemente mediante los contrastes espacio cerrado-espacio abierto, alto-bajo. Pero sobre todo a través de dos representaciones arquitectónicas antitéticas: el hôtel Saccard, símbolo del París de las grandes reformas urbanísticas, frente al hôtel Béraud, símbolo del París tradicional. Con la oposición de ambos palacetes aparecen confrontados dos regímenes de los que sus respectivos propietarios son emblema: el Imperio y la República en la que sueña Zola.

Como destaca Philippe Berthier, el hôtel Saccard solo significa completamente en un díptico maniqueo con el hôtel Béraud du Châtel, con el que este contrasta punto por punto. Uno está ubicado en un barrio nuevo, en una de esas zonas afectadas por la innovación y la especulación. El otro, en cambio, permanece inmutable y fiel a sí

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

mismo desde hace doscientos años. Remite a una época en la que el gobierno de Francia estaba confiado a un santo. Sobra decir que el magistrado Béraud du Châtel, dimitió de la presidencia de la Cámara en 1851, con ocasión del golpe de Estado. Esta ruptura con el desorden establecido, cualesquiera que fueran sus consecuencias, se refleja en la vivienda, en la que todo respira una virtud plutárquica, inflexiblemente apoyada en una vocación secular, a la que resulta impensable fallar. Es este uno de los grandes rasgos que lo diferencian del hôtel Saccard, el cual, demasiado nuevo y llamativo, manifiesta su profunda vulgaridad de nuevo rico. Mientras que el hôtel Béraud, armoniosamente integrado en su ambiente antiguo, en el que el tiempo ha depositado un sedimento existencial, es un espacio de dignidad. El hôtel Saccard es un espacio a la moda; el hôtel Béraud, enraizado en el pasado, solo se aviene a permanecer siendo él mismo, con una total despreocupación por la modernidad. El desván del hotel Béraud remata la confrontación simbólica: en el interior mismo de la casa, significativamente antitética del hôtel Saccard, ese pequeño paraíso perdido es homotético del invernadero infernal, del que este ofrece el reflejo invertido: oposición alto/bajo, apertura/enclaustramiento, vacuidad/saturación. Que la fresca célula de inocencia y de juego haya conducido a la jaula tórrida del invernadero, constituye toda una aberración (Berthier, Ph., 1987: 117). De esta aberración, Zola culpa al II Imperio, como se advierte ya en las notas preparatorias:

"La fin - le grand paysage. Renée dans la chambre des enfants. La ville complice, là-bas; [L] ici la ville tranquille"

Coincidimos con Philippe Bercier en que la prueba de que *La Curée*, más que una crítica a los trabajos de remodelación de París, lo es al II Imperio, es que el hôtel

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Saccard es imitación del palacio imperial: Saccard reproduce, a tamaño reducido, el palacio de Napoleón III, recuperando toda la herencia monárquica: la escalinata real, la terraza y la balaustrada, las torretas pseudo-feudales, etc., en signo de adhesión a un cierto orden político e ideológico, o de emulación. De la misma manera que Napoleón III no es otra cosa que la calcomanía de Napoleón I, Saccard, con su Louvre en miniatura, no es más que la calcomanía de Napoleón III. Zola deja entrever un cierto paralelismo entre ambos: la ascensión vertiginosa del especulador solo se explica por la del golpista del 2 de diciembre. Siguiendo a Philippe Berthier, en el hôtel Saccard se cumple un principio esencial: tanto en el interior como en el exterior se tiene horror al vacío. Esta necesidad de acumular traduce una carencia de base que hay que llenar a cualquier precio. Es precisamente porque el hôtel Saccard se ha construido sobre un terreno robado a la ciudad, y no está todavía pagado, por lo que debe hacer alarde de solidez (Berthier, Ph., opus cit.: 108).

3.6. El invernadero como emblema de toda la novela

Tal como anticipábamos al comienzo del capítulo, en esta sección nos proponemos argumentar la estrecha relación existente entre el discurso poético de las descripciones del invernadero y la historia de la novela, y que la red metafórica de dichas descripciones va a reflejar toda la temática de la obra.

El mundo de *La Curée* es el de la acumulación, de la profusión y de la sobrecarga, tal como ocurre con el invernadero. Este representa la ostentación, tanto en el sentido literal, porque hace falta ser muy rico para poseer un invernadero de esas

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

características, como en el sentido simbólico, por la sobreabundancia que supone esa colección tan grande y heterogénea de plantas en un mismo espacio.

Como explica Valis Noël, la corrupción sexual de la que es escenario el invernadero del palacete Saccard, no solamente es indicadora de laxitud moral en las relaciones personales, sino que también funciona como una imagen simbólica de la descomposición y decadencia de la sociedad en conjunto. La perversión sexual es paralela a la degeneración social, política y moral. Philippe Berthier advierte de que no es fruto del azar que las habitaciones de Renée sean objeto de las descripciones más largas y minuciosas, tanto por ser en ellas donde se concentra la esencia de una feminidad en el apogeo de sus poderes, como por el hecho de constituir estas la parte de la casa ligada al invernadero. Primero un pequeño salón femenino, antecámara, sala de espera o de tránsito destinada a avivar el deseo retardando su consumación, haciendo sentir al interesado el delicioso tormento de la espera. Zola, que deja poco claras las partes del hotel sin interés para sus propósitos, tiene cuidado de balizar un circuito de comunicación interna cuya importancia se revela decisiva, y que obedece no solamente a una comodidad resultante de la disposición de los lugares, sino también a un interés por fomentar la fantasía: se puede pasar de la habitación de Renée a su sala de baño, de esta, por una escalera falsa, se accede al pequeño salón bouton d'or, de ahí, por una cristalera, se gana el invernadero y desde ahí, el parque Monceau. Este es el trayecto seguido, en los dos sentidos, por Maxime cuando pasa sus noches de amor con Renée, porque este es, en efecto, el itinerario del deseo. En última —o primera— etapa, aparece el invernadero, que no es solamente un rasgo característico de la época, sino también el centro libidinal de la novela. Todo ocurre como si el invernadero dijera la verdad de la habitación, confesando en estado bruto,

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

salvaje, primitivo, arcaico, el secreto oculto por los adornos demasiado humanos, el lujo demasiado civilizado (se vuelve a usar la naturaleza como metáfora sexual, para decir lo que la civilización reprime). Es necesario que los amantes desciendan al invernadero para reponer fuerzas, al contacto con el suelo, en el misterio originario de la vegetación, que está compinchada con Eros. La edénica variedad de especies vegetales, lejos de suscitar júbilo, se torna lujuriosa. Hay una fantasía zoliana de la proliferación vegetal, expresada aquí en su versión fóbica, que la asimila a lo morboso. Para identificarse con más facilidad con la historia exterior de la novela, las especies exóticas del invernadero necesitan integrarse en la esfera de lo cotidiano. Para incorporar el invernadero a la esfera de la vida cotidiana, para hacer que su exotismo sea reconocible, los helechos enanos forman un espeso tapiz, el Ravenala yergue sus inmensos abanicos chinos, las Alseodendras parecen querer ofrecer los frutos de algún postre gigantesco en sus grandes recipientes de porcelana, las Marantas muestran la suavidad del terciopelo, las Drácenas la fineza de la vieja laca barnizada, y las lianas se entremezclan formando cortinas. Si el ambiente hiperbólico del invernadero pasa a convertirse, a través de estos mecanismos, en algo normalizado, la transgresión cometida aquí por Renée también dejará de ser algo monstruoso, quedará neutralizada y se verá despojada de culpa (Berthier, Ph., opus cit.: 113).

Lo mismo que otros espacios de la novela simbolizan el II Imperio, el invernadero simboliza esos otros espacios de la novela; así, siguiendo un razonamiento deductivo, podemos afirmar que el invernadero simboliza el Segundo Imperio y que es, en realidad, la reproducción en miniatura de la su sociedad.

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Por si no fueran ya suficientes los paralelismos entre las descripciones del invernadero y la historia exterior de la novela, Zola tampoco ha querido que faltara una alusión a lo que él denominará más tarde la "fêlure", que es como una tara original del hombre y de las sociedades modernas. Claude Duchet observa que el asunto es referido vagamente a propósito de Sidonie, pero el autor lo desarrolla metafóricamente a todo lo largo de la novela, a través de las imágenes de la savia o sangre viciada, que produce vegetaciones monstruosas que contienen en ellas, moral y biológicamente, el principio de muerte. En este punto se ve una clara equivalencia entre el invernadero y la sociedad: los apetitos, el ritmo de vida acelerado, el lujo y el eretismo, alimentan el mal que los matará.

Una pregunta ineludible en este apartado destinado a demostrar que el invernadero del palacete Saccard se erige en símbolo de toda la obra, es por qué Zola ha elegido este tipo de jardín y no otro para *La Curée*. El invernadero es símbolo de la nueva arquitectura del Segundo Imperio, la cual se define gracias a dos materiales: el hierro y el vidrio. Este espacio es, siguiendo a J.-F. Tonard, a la vez la lupa que utiliza Zola para observar y poder describir los hábitos de esta sociedad, y el símbolo de las nuevas composiciones arquitectónicas de la época. El invernadero es, sobre todo, el emblema de la falsa naturaleza, de la pérdida de autenticidad a favor del auge del vicio.

Esta arquitectura conviene a los especuladores que hacen ostentación de lujo y de fortuna ante el gran público. Es lo visible lo que debe dominar, dejando de lado el mundo invisible, demasiado abstracto y frustrante. Zola se ocupa de acentuar bien esta oposición, para hacer comprender implícitamente al lector la oposición entre la

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

ostentación de la fortuna de estos hombres de negocios y la conclusión de acuerdos, mantenidos en secreto, que permiten entrever las enormes especulaciones en el mercado inmobiliario. Zola se sirve de este nuevo estilo de construcción de hierro y vidrio, típico de la época, también para establecer un paralelismo entre la ausencia de delimitación arquitectónica que supone el cristal, y la ausencia de limitación en las excentricidades de Renée y de Maxime.

Maarten Van Buuren y Arja Firet destacan como significativo el hecho de que el invernadero se asocie a una novedad arquitectónica estrechamente ligada al desarrollo industrial. Estos autores nos recuerdan que este tipo de construcción fue puesto de moda por Joseph Paxton, el arquitecto inglés que tuvo la revolucionaria idea de construir los edificios de la Exposición Universal de 1851 según el modelo de un invernadero de jardín. Este Crystal Palace fue imitado en las casas ricas burguesas en Francia y retomado en parte en el edificio de la Exposición Universal de París de 1867, que es considerada generalmente como el apogeo del régimen de Napoleón III. Zola condensa así en un símbolo las tendencias nefastas que él asocia al Segundo Imperio. Sabemos que Zola se interesó por el Cristal Palace de Paxton, pues durante su exilio en Londres, en los años 90, le hizo muchas fotografías. El invernadero estaba asociado a la idea de progreso, idea esta muy importante y controvertida en la segunda mitad del siglo XIX. Si Zola sitúa las escenas más depravadas de su novela en un invernadero, es para expresar su temor hacia los desarrollos industriales y sociales extremadamente rápidos bajo el Segundo Imperio, los cuales conducen, en realidad, a lo que denominaban en su época "un progrès au rebours", un progreso en el sentido contrario, un retroceso.

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Como pone de relieve Aude Campmas, el invernadero es también símbolo de una mentalidad imperialista, en tanto que las plantas que lo ocupan proceden de los países conquistados. En las exposiciones universales, se exponen las riquezas engendradas por el modelo capitalista. En *La Curée*, Zola describe una Francia industrializada y conquistadora que desarrolla su imperio colonial. Aunque proliferan bancos como el de Argelia, la Martinica o Guadalupe, que dan testimonio de la extensión del imperio colonial y del desarrollo económico de Francia, las exposiciones universales de París son todavía un medio más elocuente en tanto que vitrinas de poder. Las denominaciones eruditas de plantas utilizadas por Zola tienen muchos objetivos. Esos nombres eruditos, que representan a la vez la naturaleza dominadora e imperialista del saber occidental y una europeización de las plantas exóticas, sirven, según Campmas, para exacerbar lo monstruoso de las descripciones, con el fin de criticar mejor el Imperio. Las plantas exóticas de *La Curée* son bárbaras, tanto en el sentido propio como en el figurado, desde muchos puntos de vista: ecológico, lexical y, por metonimia, cultural. Desde un punto de vista ecológico, las especies vegetales reunidas en los invernaderos forman conjuntos imposibles en el estado natural. Para el botanista, los macizos del invernadero mezclan ejemplares separados en la naturaleza por miles de kilómetros. Este medio artificial genera esta impresión global de exotismo. El invernadero es un "ailleurs", a la vez ninguna parte y todas, una utopía botánica concreta, porque esta mezcla hortícola permite una vegetación imposible que, sin embargo, tiene un aspecto natural. Las especies vegetales son bárbaras porque son extranjeras y forman una mezcla quimérica. Paradójicamente, la denominación erudita que marca la domesticación de la planta por los eruditos europeos, refuerza lingüísticamente su carácter extranjero —los nombres científicos

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

ocultan, la mayoría de las veces, la existencia de un saber indígena, e imponen la ciencia europea, instauran un privilegio del viajero sobre el nativo—. El nombre latino estigmatiza la planta nuevamente introducida y la despoja por completo de su nombre vernáculo. En efecto, las plantas indígenas se distinguen de las plantas exógenas por la existencia de una sinonimia más o menos marcada. Cuanto más antigua es la implantación de la especie vegetal, más evoca estos nombres populares y regionales. Inversamente, una planta exótica recientemente introducida, lo único que tiene es el nombre científico que se le ha asignado en Europa. Formado a partir de una etimología latina, el nombre erudito de la planta es precisamente lo que marca su diferencia, ya que la latinidad desnaturalizada la designa como perteneciente a un vocabulario especializado. La denominación erudita se desvincula por contraste del lenguaje común empleado por el escritor. En el texto, esta diferencia es reforzada por el empleo de la mayúscula obligatoria, que Zola conserva. Los nombres eruditos resultan "bárbaros" al oído del lector porque son incomprensibles para el neófito. A la extrañeza de los nombres "bárbaros", Zola asocia los prejuicios culturales que existían en la época sobre los pueblos colonizados, sobre sus prácticas, percibidas como bárbaras. Asociar el árbol ordálico a Renée hace de ella la víctima de prácticas salvajes y crueles. Sabiendo que en Madagascar, una parte de los bienes de la víctima de la ordalía recaen sobre el acusador, y que Renée será despojada de sus bienes por Saccard (encarnación este último del Segundo Imperio), la flora del invernadero, bárbara, aparece todavía más como la metáfora de un régimen igualmente bárbaro (Campmas, A., 2012: 68-70).

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Colette Becker observa que *La Curée* retoma el relato en el punto en el que *La Fortune des Rougon* lo dejó. Esta novela inicial de la serie se termina con el triunfo de los Rougon en Plassans. El elemento de continuidad entre las dos novelas es la temática de la mancha roja. Zola lo inicia en las últimas páginas de la primera novela del ciclo y lo desarrolla en *La Curée*. Félicité Rougon tiene en su conciencia la muerte de M. Peirotte; su marido, Pierre, caminó sobre la sangre de un insurrecto. Pierre no hizo nada para impedir el asesinato de su sobrino Silvère, su hijo Aristide tampoco. La mancha roja que aparece sobre Aristide al final de *La Fortune des Rougon*, encuentra su eco en la mancha roja de la cinta de la Legión de honor que lleva Saccard y, más tarde, en el echarpe rojo de la Legión de Honor del emperador. Con ello, Zola parece querer recordar la sangre de diciembre, por la que el régimen se impuso. La temática de la mancha roja se retoma con especial intensidad en el invernadero, a través de "l'éclat avide et saignant de l'Hibiscus de la Chine".

El discurso poético de las descripciones del invernadero, evoca igualmente la vorágine urbanística. Resulta evidente el paralelismo entre una de las características esenciales del reino vegetal, la de su capacidad de renovación a perpetuidad, con la situación del París de aquella época, convertido en una inmensa obra en la que se destruye y se construye sin parar, así como las plantas del invernadero mueren y renacen sin cesar. Por otro lado, si Zola se sirve de este nuevo estilo de construcción de hierro y vidrio típico de la época, para establecer una correspondencia entre la ausencia de delimitación arquitectónica que supone el cristal y la ausencia de limitación en los comportamientos de Renée y de Maxime, también busca otra

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

semejanza: esta ausencia de límites arquitectónicos del invernadero es comparable a la ausencia de límites a las enormes especulaciones.

También, el lenguaje metafórico de esas descripciones, le sirve a Zola para canalizar los consabidos temas de la "chair" y de "l'or", es decir la depravación, la perversión moral y la especulación. Estos asuntos principales de la obra están asociados al fuego, el cual es omnipresente en las presentaciones del invernadero, como ya expusimos en el capítulo dedicado al discurso poético. No es insustancial el hecho de que Zola haya elegido la denominación de "serre chaude" para referirse a este espacio, en lugar de otros términos que igualmente vienen a definirlo, como "orangerie" o "jardin d'hiver".

Maarten van Buuren señala que la especulación está vinculada a la práctica alquimista, la cual, como se sabe, aspira a la transmutación de materias innobles en metales preciosos, preferentemente oro. El fuego sirve de medio técnico para inducir a esta transmutación. Zola hace alusión a esta práctica cuando describe los trabajos de remodelación de la ciudad y el provecho que los especuladores obtienen. Cuando Saccard revela a su primera mujer, Angèle, los proyectos que bullen en su mente, la ciudad de París toma a sus ojos, las dimensiones fantásticas de un laboratorio en el que el alquimista hace fundir, como materias innobles, los barrios de la ciudad, los edificios y las tierras, con el fin de cambiarlos por oro. El oro está relacionado así con el fuego doblemente, por su color amarillo, como el del sol, y por la alquimia. Asimismo, el oro tiene la misma naturaleza que el fuego en la simbología zoliana, puesto que este arde, chorrea y resplandece. Las dos nebulosas se confunden, y cada uno extiende su esfera a la del otro.

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Los encuentros amorosos prohibidos se consuman, como no hubiera podido ser de otra manera, en un espacio de fuego. Coincidimos con Philippe Berthier en la idea de que no solo el invernadero, sino el hôtel Saccard entero, está ubicado bajo la invocación del fuego. El color rojo, emparentado con el oro, afirma la vocación ígnea de los ocupantes en todas las partes de la casa; pero es en las habitaciones de Renée donde el fuego toma toda su amplitud. El mueble esencial de su dormitorio, al lado de la cama, es la enorme chimenea en la que ella se calienta hasta asarse. La joven buscará desesperadamente calentar en ella un frío central, existencial, original. Sin embargo, es en el invernadero donde se produce el triunfo del fuego, galvanizado por su contrario: el gran parque helado, presente al otro lado de los cristales. Elementos que no hubieran tenido que mezclarse nunca, se aparean contra natura: tierra de fuego, mar de fuego, todo se confunde en la misma lava ardiente, en la que se abolen las leyes de la física (Berthier, Ph., opus cit.: 115).

El asunto del fuego nos conduce al de la oposición arquitectura-naturaleza. El fuego juega igualmente un papel central en el tema de la depravación moral causada, según Zola por la riqueza exorbitante de los especuladores y por la relajación de las costumbres que se deriva de esto. Maarten van Buuren nos recuerda que las otras novelas de los *Rougon-Macquart* nos enseñan lo fuerte que es la analogía entre la vida humana y el ciclo vegetal. La verdadera madre de los hombres es la tierra, es ella la que los hace nacer y los alimenta. Como escribe Zola en *La Terre*, la tierra es "la mère d'où nous sortons et où nous retournos", una matriz común, que produce de un mismo esfuerzo a los hombres y a las plantas. El destino del hombre está, por lo tanto, muy unido al de las plantas. Sin embargo, la vida urbana hace perder a la tierra su carácter

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

bienhechor. La ciudad transforma a la Buena Madre en una Madre Terrorífica, su leche en veneno. Las plantas que esta produce pierden su equilibrio vegetal. El invernadero es el lugar por excelencia donde tiene lugar esta transformación. El invernadero es para Zola un símbolo de la vida urbana, de la nueva arquitectura de los materiales del vidrio y el metal. Por lo tanto, su aparición en la novela sirve para argumentar el tema de la oposición naturaleza-arquitectura, tan presente en la mente del autor, como ya hemos expuesto en otros capítulos de esta tesis. Zola subraya la importancia del calor porque el fuego acelera el crecimiento natural de las plantas hasta tal punto que estas pierden su carácter vegetal, y su savia se transforma en veneno. Las metáforas de la serpiente que encontramos en las descripciones del invernadero, hacen referencia a la expulsión del paraíso, a ese espacio y a ese tiempo en el que el hombre vivía en una feliz sintonía con la naturaleza, de la que se supone que antaño había formado parte, y de la que se fue alejando progresivamente.

En su crónica del periódico *Gaulois*, de primavera de 1869, Zola expresa su añoranza por los antiguos horizontes, las viejas casas, el ancestral bosque de Boulogne, en alusión a las transformaciones ordenadas por Napoleón III, tanto en el casco urbano de París como en este emblemático bosque del oeste de la ciudad, al que compara, tras las obras de remodelación, con un decorado de teatro:

"D'un bois [on] fait un bouquet [...] C'est l'affaire d'un entracte: la toile est tombée, les machinistes posent les rochers, regardent si le robinet de la rivière est en état, plantent quelques arbres en guise de coulisses" (Zola, E., 1869, citado por Duchet: 19-20).

La oposición arquitectura-naturaleza en Zola es mucho más que eso, es la plasmación de una concepción: que la civilización es como un invernadero en el que la naturaleza está forzada.

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

Como aclara Gourdin-Servenièrre, la creación de parques y jardines puesta a disposición del público, innovación del Segundo Imperio, suscita muchas reservas por parte de Zola. A él no le gustan ni sus curvas estudiadas ni su decoración de cartón piedra, ni su lago de una limpieza cristalina. Así, la violación de la naturaleza salvaje del invernadero es metáfora de la violación de los espacios boscosos parisinos, como el viejo bosque de Boulogne. Los nuevos ricos se apropian de este bosque, como se apropian también de las plantas del invernadero, que han sido arrancadas de su hábitat natural (Gourdin-Servenièrre, G., 1987). Esta metáfora sirve también para simbolizar la violación de un trono, de una ciudad, y de Renée.

En relación con el trasfondo de polémica política al que hemos aludido, queremos resaltar la metáfora:

"... le jet d'eau, qui ressemblait au *chapiteau tronqué* de quelque colonne cyclopéenne" (*La Curée*: 52).

Pese a su escasa concentración metafórica —solo una aparición en la primera descripción del invernadero, capítulo I—, consideramos que su desarrollo paradigmático es muy importante, por ser interpretable como una alusión a la tala de los árboles de la libertad. Como afirma Claude Duchet, no hay para Zola metáfora lexicalizada, a todas él les da su posibilidad épica.

Efectivamente, autores como Christian Friedrich, afirman que los nuevos prefectos nombrados por Napoleón III, apoyados por el poder ejecutivo, acometieron la tarea de erradicar los símbolos revolucionarios todavía a la moda. Los árboles de la libertad fueron los que llevaron la peor parte en esta campaña. El 10 de abril de 1851, una circular ministerial firmada por Léon Faucher, ministro del Interior, ordenará la tala de

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

millares de árboles. Así, todos los alcaldes de Francia se vieron obligados a hacer arrancar todos los árboles de la libertad que habían sido plantados en 1848.

El árbol de la libertad no es otra cosa que el antiguo mayo que los campesinos plantaban generalmente con ocasión de las fiestas votivas, tradición heredada sin duda de los viejos cultos paganos. La antigua tradición rural de celebrar el paso del invierno a la primavera tomaba prestados sus símbolos de la vegetación. El árbol de mayo era plantado la noche del 30 de abril al primero de mayo por los jóvenes del pueblo. Hay que prestar atención a su carácter festivo y colectivo —las danzas de la juventud alrededor de un tronco—, a su simbolismo de renovación y también a sus aspectos más políticos: marcas de la autoridad y de la fuerza de la comunidad alrededor de sus jefes —señor, cura, notables—. La significación antigua del mayo (la renovación) se adapta perfectamente al contexto revolucionario. Como indica Erik Fechner, el árbol de la libertad no surgió de forma espontánea, sino que es el fruto de una mutación de prácticas festivas tradicionales, pero no se puede buscar su aparición precisa, salvo resaltar que existe desde 1790.

José Miguel Sierra Vigil escribe que un año después de que se plantara el primer árbol de la libertad en Francia, en 1790, solo en París había más de doscientos de estos árboles en las plazas públicas; y en 1794 se calcula que había más de sesenta mil en toda Francia, pues con pocas excepciones cada pueblo o municipalidad tuvo plantado el suyo. El interés de los franceses por aquellos fue tan grande que cuando se secaba uno de los plantones, este era sustituido por otro, y al árbol muerto se le rendía un homenaje, interpretándose una marcha fúnebre, dando a entender la tristeza del pueblo al haber muerto el símbolo de su redención y de sus libertades. Podemos decir,

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

sin caer en exageración, que los árboles de la libertad fueron los símbolos más apreciados por los revolucionarios franceses.

La tala de estos árboles de la libertad se enmarca, junto con otras acciones tales como la rápida eliminación del eslogan "liberté-égalité-fraternité" de todos los edificios y monumentos públicos, dentro del contexto de la liquidación del patrimonio simbólico de la República de 1848, en favor del restablecimiento del Imperio, lo que venía a confirmar, a los ojos de Zola, la traición por parte de Luis Napoleón de su compromiso republicano.

3.7. Conclusión

La escena del bosque de Boulogne, a la que asistimos en los últimos párrafos de la obra, que nos muestra a Renée desposeída de todo y abandonada por todos, resume magníficamente esa deriva hacia la degeneración de la sociedad de la época, en la que tanto hincapié hemos hecho en este capítulo. Allí se vuelven a dar cita todos los personajes que han ido desfilando por la novela —incluidos Saccard y Maxime, que pasean alegres cogidos del brazo—, a quienes, al contrario que a Renée, esa locura de lujo y placeres a ultranza no ha destruido. Solo las personas indignas sobreviven a este régimen.

Concluimos que la intencionalidad de Zola en *La Curée* es claramente moralizante: dar cuenta de la ignominia de una época. Republicano convencido, el autor no puede evitar enjuiciar un gobierno que incrementa de manera escandalosa la abundancia de unos frente a las privaciones de otros. Es interesante constatar que los temas tratados en muchos de sus artículos de oposición al régimen, en su etapa periodística, se

3. La Curée, crónica de la sociedad parisina del II Imperio

identifican con las fuerzas actanciales de *La Curée* —a saber, el Imperio, la fiesta imperial, los advenedizos y la especulación, esta última directamente vinculada con los grandes trabajos de remodelación de la ciudad—. Ahora bien, de entre todas ellas, hemos puesto de manifiesto que es Renée Saccard quien evidencia de manera más auténtica los excesos de todo tipo en los que incurre esta sociedad. Para lo cual, hemos destacado la gran similitud entre el porvenir de Renée y el del Segundo Imperio, ya que desde la perspectiva de Zola, el final de este periodo histórico solo puede ser una catástrofe provocada por los fermentos de descomposición que el régimen ha desarrollado en su seno.

Renée es la encarnación de las dos posturas vitales confrontadas en *La Curée*, que son el París antiguo, asociado a la residencia Béraud, y el París de Haussmann, asociado a la residencia Saccard, que a su vez, contraponen dos regímenes políticos: el Imperio y la República con la que sueña Zola.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

4. EL INVERNADERO DEL HÔTEL SACCARD: LUGAR DE ENCUENTRO ENTRE LITERATURA Y ARTE

4.0. Introducción

La conocida tendencia de Zola a adaptar a la novela la visión y los procedimientos de los artistas, y a trasladar estos procedimientos a los pasajes descriptivos, nos ha impulsado en este último capítulo a establecer ciertos paralelismos entre la prosa de las descripciones del invernadero del palacete Saccard, por un lado, y tres asuntos de la Historia del Arte, a saber el Movimiento de Artes y Oficios, la estampa japonesa y el tratamiento del mito de la mujer fatal por parte de los prerrafaelistas y los simbolistas, por otro.

Algunos de los argumentos para entablar tales correspondencias son la constatación de una atracción por parte de Zola hacia ciertas artes aplicadas, atracción que conecta con el movimiento de recuperación de los procedimientos de trabajo artesanales que tuvo lugar en el siglo XIX; la relación entre el estilo empleado por el autor en las descripciones del invernadero y el grabado xilográfico japonés, y finalmente la identificación que Zola hace del personaje de Renée con el arquetipo de la mujer fatal, lo que ha traído a nuestra mente el tipo de mujer misteriosa tratado por pintores prerrafaelistas, como Rossetti o Frederick Sandys, y que luego será retomado por artistas simbolistas como Gustave Moreau.

Este diálogo a dos voces, sostenido entre dos lenguajes distintos, nos invita a reflexionar sobre el asunto de la convergencia de la literatura con las otras artes. A pesar de las diferencias estéticas y sensoriales que caracterizan el texto literario y la pintura, creemos que es posible identificar entre estas dos formas de expresión

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

elementos de convergencia, influencia o interferencia. En su obra *Les Figures du discours*, Fontanier afirma que la descripción da lugar a la hipotiposis cuando "l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau" (Fontanier, 1821, citado por Claro Cristovão, 2010: 92-93). Contrariamente a lo ocurrido con la narración, la descripción ha provocado a menudo reticencias, por haber sido considerada como un simple ornamento inútil que rompía el ritmo del relato. Sin embargo, en su artículo *La Description "picturale"; pour une poétique de l'iconotexte*, Louvel recuerda que, a pesar de este desdén, la descripción ha sido con frecuencia asociada a un término pictural o visual. En el siglo XVIII, en un pasaje de la *Enciclopedia*, la descripción fue definida de la siguiente manera: "La description est une figure de pensée par développement qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée et des circonstances les plus intéressantes" (citado por Claro Cristovão, opus cit.: 95). Según Louvel, esta definición se aproxima a la idea de descripción pictórica, que aparece como "un lenguaje dentro del lenguaje". Como indica Claro Cristovão, es un tipo de descripción que moviliza los conocimientos previos del lector y le exige una función activa en la reconstrucción de la imagen a través de la lectura. Esta descripción pictórica es tan precisa e intensa en Zola que da como resultado una imagen, un cuadro.

En su artículo *El discurso estético en las novelas de Zola*, Isabel Veloso ha precisado que estamos acostumbrados a estudiar el discurso estético de Zola únicamente en el marco de sus escritos teóricos en los que él actúa como crítico de arte. Sin embargo, apenas se ha analizado la proyección de estas y otras ideas estéticas en sus obras de creación. Hacia mediados del siglo XX se llegó a la conclusión de que las obras literarias

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

de Zola se apartan manifiestamente de los presupuestos teóricos que el autor había proclamado en sus escritos críticos. Esta nueva perspectiva, que ha liberado a Zola de su encorsetamiento naturalista, ampliando así los límites tradicionales que vinculaban estética e ideológicamente realismo, naturalismo e impresionismo, permite, como pretendemos en este capítulo, relacionar al autor con movimientos como el prerrafaelismo y el simbolismo.

Nos identificamos plenamente con la observación de Isabel Veloso, según la cual Zola es presentado como un pionero que de haber vivido más tiempo, hubiera dado el paso de la sensación y la impresión al símbolo, al objeto trascendido. Veloso habla de una trascendencia llevada a cabo especialmente a través de la luz y el color, que termina por olvidar prácticamente el objeto mismo. Se puede precisar una transformación de los textos de Zola, desde el naturalismo hasta el simbolismo. Si las descripciones de exteriores son más proclives en las novelas zolianas a una estética impresionista, las descripciones de los espacios interiores, como las del invernadero del palacete Saccard, se aproximan a una estética claramente simbolista.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

4.1. Movimiento de Artes y Oficios

Si bien, como sabemos, Zola hizo siempre gala de un gran interés científico, no es menos cierto que su generación estuvo marcada por el escepticismo y por una cierta pérdida de confianza en el progreso. El tono moralizante empleado en *La Curée* es reflejo de este sentimiento de decepción. El sistema social y político descrito en esta novela se caracteriza por la falta de valores, de raíces y de legitimidad: Saccard, que había construido su mansión en un solar robado a la villa de París, no tuvo ningún escrúpulo en vender a su hijo y a su mujer; Napoleón III se había apoderado ilícitamente del trono, y el invernadero, símbolo de toda la novela, estaba poblado por unas plantas que habían sido desarraigadas de su hábitat natural.

No es extraño, por lo tanto, que Zola participara, al igual que muchos de sus contemporáneos, de un resurgir espiritualista que apareció como reacción contra el materialismo imperante.

En este contexto de búsqueda de la pureza, y de confianza en épocas anteriores, destaca el interés de Zola por ciertas artes aplicadas. Interés que enlaza con el fenómeno de recuperación y revalorización de los procedimientos de trabajo artesanales y de los oficios medievales que tiene lugar a partir de mediados del siglo XIX. Gracias a esta corriente se toma nuevamente conciencia del aspecto individualizador de la actividad artesanal y del trabajo hecho atendiendo a la expresión artística genuina, en contraposición al trabajo serial resultante de la mecánica moderna. Los creadores de estos productos no debían hacinarse en fábricas, sino ser felices en el proceso, ganarse la vida satisfactoriamente. Así, en plena era de la máquina, se toma la iniciativa de recrear una industria manual, produciendo, entre

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

otros artículos, bordados, telas tejidas estampadas y coloreadas a mano, así como papeles pintados, vidrio, porcelana, cerámica y muebles.

En este sentido, al analizar a luz de esta reflexión el discurso poético de las descripciones del invernadero del Palacete Saccard, nos llaman la atención ciertas alusiones tanto a los trabajos de encajes:

"les Ptérides, mettaient leurs dentelles délicates, leurs fines découpures" (*La Curée*: 73).

"tandis que, de la dentelle des Fougères, tombaient en pluie fine des gouttes de clarté" (*La Curée*: 75).

De telas:

"les Marantas, douces au toucher comme du velours" (*La Curée*: 75, 201)

De piezas de vajilla:

"Les Alsophilas, d'espèce plus haute, étageaient leurs rangs de rameaux symétriques, sexangulaires, si réguliers, qu'on aurait dit de grandes pièces de faïence destinées à contenir les fruits de quelque dessert gigantesque" (*La Curée*: 73).

Como a los trabajos de laqueado de muebles:

"les Dracenas, semblables à des lames de vieille laque vernie" (*La Curée*: 73, 201).

"sur les éventails vernis des Lataniers, un flot de lueurs blanches coulait" (*La Curée*: 74-75).

Encontramos también alusiones a tejidos y a encajes en otros pasajes de la novela:

"Ils se plaisaient à ce coin charmant du nouveau Paris, à cette nature aimable et propre, à ces pelouses pareilles à des pans de velours, coupées de corbeilles, d'arbustes choisis, et bordées de magnifiques roses blanches" (*La Curée*: 211).

"Le bois était tout gris, avec des filets de neige, semblables, le long des branches, à de minces guipures. Et, sous le ciel pâle, au-dessus du lac figé et terni, il n'y avait que les sapins des îles qui missent encore, au

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

bord de l'horizon, leurs draperies théâtrales, où la neige cousait aussi des hautes dentelles" (*La Curée*: 211).

El movimiento al que nos estamos refiriendo, llamado de Arts and Crafts, surgió en las últimas décadas del siglo XIX como una fuerte reacción contra el primer estilo industrial desarrollado en la Inglaterra victoriana —situada en la vanguardia de la Revolución Industrial—. La oposición se concretó contra la producción industrializada, contra los objetos fabricados en serie que figuraban en gran cantidad en la Exposición Internacional de Londres del 1851.

Esta actitud crítica la mantuvo el escritor y dibujante John Ruskin (1819-1890), propugnador de la superioridad del trabajo artesano sobre lo que era producido con las máquinas, quien contó con la colaboración de William Morris, fundador del movimiento de Arts and Crafts. Este último, artesano, diseñador de textiles, escritor neorromántico, traductor de textos medievales, activista político y socialista utópico, renegó de las nacientes formas de producción en masa. Creó en 1861 la empresa Morris, Marshal y Faulkner, con la intención de proponer una alternativa a este tipo de producción y diseñar productos que destacaran por su manufactura. Contó este con el apoyo de algunos artistas como Edward Burne-Jones y Dante Gabriel Rossetti.

William Morris y Edward Burne-Jones —discípulos de Dante Gabriel Rossetti— se encontraron en 1853 en Oxford, donde los dos estudiaban teología. Impregnados por las ideas religiosas del movimiento de Oxford, apasionados de la literatura medieval (particularmente los relatos de la Mesa Redonda), volvieron entusiasmados de un viaje por el norte de Francia durante el cual pudieron disfrutar del encanto de las catedrales góticas. Dante Gabriel Rossetti, en el que unos jóvenes William Morris y Burne-Jones

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

reconocían el ideal estético, les empujará a dedicarse a la pintura, permaneciendo así los tres artistas muy solidarios. Rossetti y Burne-Jones participaron activamente en el proyecto de renovación de las artes aplicadas emprendido por William Morris. Este último abandona definitivamente la carrera de pintor para fundar, como ya hemos señalado, su propia firma en 1861 (Brogniez, L., 2003: 42).

Las circunstancias personales de Zola pudieron influir en su conocimiento de las texturas de las telas y los encajes. Como ya hemos expuesto en otro capítulo de esta tesis, Zola estuvo, desde su infancia a su vida adulta, principalmente rodeado de mujeres, dado que su padre murió cuando él solo tenía siete años, y la huella que estas mujeres dejaron en el escritor determinó su percepción de la vida. Tanto su abuela materna, Henriette Aubert, que convivió con él en la casa familiar hasta su fallecimiento, cuando Zola tenía 17 años, como su esposa, Alexandrine Meley y su amante, Jeanne Rozerot, se dedicaron a la costura. Resulta lógico pensar que esta coyuntura contribuyera a su capacidad para distinguir los diferentes tipos de tejidos y de sus diseños.

Algunos pasajes de *Au bonheur des dames* (1883) constituyen un verdadero desafío para el lector no iniciado en el mundillo de las telas:

“Mais la dernière vitrine surtout les retint. Une exposition de soies, de satins et de velours, y épanouissait, dans une gamme souple et vibrante, les tons les plus délicats des fleurs: au sommet, les velours, d'un noir profond, d'un blanc de lait caillé; plus bas, les satins, les roses, les bleus, aux cassures vives, se décolorant en pâleurs d'une tendresse infinie; plus bas encore, les soies, toute l'écharpe de l'arc-en-ciel” (*Au Bonheur des dames*: 4).

“Au milieu du rayon, une exposition des soieries d'été éclairait le hall d'un éclat d'aurore [...]. C'étaient des foulards d'une finesse de nuée, des surahs plus légers que les duvets envolés des arbres, des pékins

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

satinés à la peau souple de vierge chinoise. Et il y avait encore les pongés du Japon, les tussors et les corahs des Indes, sans compter nos soies légères, les milleraies, les petits damiers, les semis de fleurs, tous les dessins de la fantaisie, qui faisaient songer à des dames en falbalas, se promenant par les matinées de mai, sous les grands arbres d'un parc" (*Ibidem*, pp. 236-237).

"Les couvertures blanches accrochées comme des bannières, les guipures et les dentelles blanches volant dans l'air, ouvraient un firmament du rêve, une trouée sur la blancheur éblouissante d'un paradis, où l'on célébrait les noces de la reine inconnue. La tente du hall des soieries en était l'alcôve géante, avec ses rideaux blancs, ses gazes blanches, ses tulles blancs, dont l'éclat défendait contre les regards la nudité blanche de l'épousée" (*Ibidem*, p. 399).

Los seguidores del movimiento de Arts and Crafts se basaron en un socialismo utópico que defendía la organización gremial, y desarrollaron una teoría sobre el valor moral del trabajo como medio para regenerar a la sociedad. Todo esto enlaza con el fuerte componente social del que se hace eco buena parte de la obra de Zola, quien dedica muchas de sus novelas al pueblo, al de los pequeños artesanos, comerciantes y obreros de la ciudad con *L'Assomoir* o *Le Ventre de Paris*, al de los mineros huelguistas del Norte de Francia con *Germinal*, o al de los campesinos con *La Terre*. No es insustancial el hecho de que las dos mujeres con las que el novelista llegó a compartir su vida íntima, Alexandrine Meley y Jeanne Rozerot, pertenecieran a la más humilde clase trabajadora. Fue a través de Alexandrine Meley, hija natural de un obrero de artículos de punto y de una vendedora, como Zola tuvo la ocasión de conocer a los verdaderos obreros parisinos.

Resulta fácil entender que el autor de *La Curée* simpatizara con ese rechazo hacia los métodos industriales de trabajo, que separaban al trabajador de la obra que realizaba, y que se sintiera atraído por el retorno al sistema de artesanía tradicional,

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

inspirado en la Edad Media, al trabajo bien hecho, bien acabado y satisfactorio, tanto para el artista como para el cliente. Se suponía que la vuelta a ese sistema artesanal, opuesto a la creciente mecanización y a la producción en serie, mejoraría la vida del obrero al proporcionarle una actividad que lo librara de la dependencia capitalista, convirtiendo así el mundo en un lugar mejor.

Mediante la revalorización de los oficios medievales en plena época victoriana, el movimiento de Arts and Crafts buscaba reivindicar la primacía del ser humano sobre la máquina. Según Ruskin y William Morris, el artesano medieval podía armonizar su realización personal con la obtención de un jornal, ya que no estaba obligado a desarrollar un trabajo monótono y embrutecedor: tenía un amplio margen de libertad para crear objetos más o menos bellos, según su habilidad, pero que no eran nunca mera repetición de un modelo industrial. Por otra parte, los objetos creados por el artesano embellecían la vida cotidiana de sus conciudadanos.

En este contexto de enaltecimiento de los oficios se produce la renovación de la técnica del bordado con criterios medievalizantes. En *Le Rêve*, novela publicada por Zola en 1888, la acción tiene como telón de fondo una ciudad repleta de recuerdos medievales, totalmente apartada de las actividades modernas, donde uno tiene la impresión de que el tiempo se ha detenido hace siglos. También el arte primitivo del bordado, practicado por Angélique y sus padres, trasladan al lector a otra época:

"L'atelier lui-même, l'antique pièce avec ses vieux outils, sa paix d'un autre âge, était complice. Il semblait si loin de la rue, reculé au fond du rêve, dans ce pays des bonnes âmes où règne le prodige, la réalisation aisée de toutes les joies" (*Le Rêve*: 125).

"Angélique était devenue une brodeuse rare [...]. Sous ses mains, la soie et l'or s'animaient [...]. D'un bout de l'année à l'autre, que de

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

merveilles, éclatantes, lui passaient par les mains! Elle n'était que dans la soie, le satin, le velours, les draps d'or et l'argent" (*Le Rêve*: 67-68).

En el prólogo a *Le Rêve*, Henri Mitterand informa de que, para documentarse acerca del arte del bordado, en la preparación de esta novela, Zola hubo de consultar el *Manuel Roret de la broderie*, el cual le remitió a la fuente de la que el mismo autor de este manual se había servido: *L'Art du brodeur*, publicado en 1770 por Saint-Aubin. Esta última obra le procuró información sobre las diferentes maneras de bordar, el léxico del bordado, así como los instrumentos empleados por el bordador:

"Devant elle [Angélique] était le dessin qu'il avait fait [...], rehaussé d'or, d'une douceur de ton d'ancienne miniature, pâlie dans un livre d'heures. Et elle copiait cette image [...]. Après l'avoir reproduite d'un trait un peu gros sur du satin blanc, fortement tendu, doublé d'une toile solide, elle avait couvert le satin de fils d'or lancés de gauche à droite, arrêtés aux deux bouts simplement, libres et se touchant tous. Puis, se servant de ces fils comme d'une trame, elle les écartait de la pointe de son aiguille pour retrouver dessous le dessin, elle suivant ce dessin, cousait les fils d'or de points de soie en travers [...]. Dans les parties d'ombre, la soie cachait complètement l'or; dans les demi-teintes, les points s'espaciaient de plus en plus; et les lumières étaient faites de l'or seul, laissé au découvert. C'était l'or nué, le fond d'or que l'aiguille nuançait de soie, un tableau aux couleurs foundues, comme chauffées dessous par une gloire, d'un éclat mystique" (*Le Rêve*: 120-121).

"Félicien avait trouvé un moyen de la passionner [à Angélique, la brodeuse], dont il abusait. C'était de lui parler de son art, des anciens chefs-d'œuvre de broderie qu'il avait vus, conservés dans les trésors des cathédrales, ou gravés dans les livres: des chapes, la chape de Charlemagne, en soie rouge, avec de grands aigles aux ailes éployées [...] le Jugement dernier, dont les nombreux personnages sont brodés en soies nuancées, d'or et argent; un arbre de Jessé aussi, un orfroi de soie sur satin [...], le Christ en croix, saignant, éclaboussé de soie rouge sur le drap d'or [...]. Ah! Soupirait Angélique, c'est fini, ces belles choses. On ne peut pas seulement retrouver les tons" (*Le Rêve*: 122-123).

"Et la vie continuait, dans l'antique atelier [...]. Les vieux outils s'alignaient dans leur ordre séculaire, les emporte-pièce, les poinçons, les maillets, les marteaux; sur les métiers, trottaient les bouriquet et le

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

pâté, les dés et les aiguilles; et au fond des coins où ils achevaient de se rouiller, le diligent, le rouet à main, le dévidoir avec ses tournettes, paraissaient dormir, assoupis dans la grande paix qui entrait par les fenêtres ouvertes" (*Le Rêve*: 183-184).

William Morris tenía la certeza de que a través del arte se podían cambiar muchas cosas. En un momento de rápido desarrollo industrial y producción en masa, él defendía la necesidad de crear con las manos, de elaborar piezas únicas, de darle a la artesanía el lugar de honor que merecía y no dejar que murieran las tradiciones artesanas locales. Desde el punto de vista estético, la obra de Morris es de gran brillantez, pero su ideal de producir un arte de masas fracasó por la sencilla razón de que sus productos tenían que ser forzosamente caros. A pesar de todo, sus ideas ejercieron una enorme influencia en numerosos artesanos, profesores y propagandistas. En la década de 1890, el Movimiento de Arts and Crafts estuvo vinculado con la corriente del Art Nouveau. Su expansión se produjo en los primeros años del siglo XX, siendo especialmente importante en Alemania, Austria, los Países Bajos y Escandinavia, donde aún mantiene su influencia. El movimiento desapareció, o más bien se transformó, al aceptar los métodos modernos de producción industrial, dejando no obstante un perdurable legado.

El mundo de las artes decorativas recibió en Europa la inspiración y la influencia de las estampas japonesas. La Exposición Universal de Londres de 1851, con el descubrimiento por los occidentales de las riquezas culturales de la China, así como los tratados comerciales firmados entre Japón y diferentes países de Europa, en los años 1850-60, favorecieron la difusión del arte de Extremo Oriente. La expresión "chinoiserie" designaba indistintamente los artículos procedentes de China o de

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Japón: porcelanas, esmaltes, objetos de seda, pinturas, bronce, tarros y marfiles seducen por su calidad y fineza. Claire Meyrat Vol, destaca que fueron asuntos como los colores vivos, el brillo de oro de los grandes motivos asimétricos donde se representan, sobre todo, ramas de flores, pájaros en vuelo, el mar y las nubes, los que fascinaron a los aficionados al arte lejano (Meyrat-Vol, C., 1997: 51-52).

La Exposición Universal de París de 1867 ofreció por primera vez en Francia una muestra de obras de arte japonés, y la excelencia técnica de las artes aplicadas de este país asiático, tuvo un efecto inmediato en la industria europea. De los objetos allí expuestos, un total de 1308 se vendieron en París al finalizar la Exposición; y entre ellos muy posiblemente el biombo descrito por Zola en su novela *Nana*. Pero fueron las Exposiciones de París de 1878 y 1889, las que supusieron la definitiva introducción de las artes decorativas y del grabado japonés en Europa (Fernández del Campo, E., 2001).

4.2. La estampa japonesa

El notable impacto del japonismo en las artes aplicadas en Francia en la segunda mitad del siglo XIX⁹, al que hemos hecho referencia al final de la sección anterior, se

⁹Hacia mediados del siglo XIX, gracias a la navegación a vapor, la Europa industrial y los Estados Unidos reanudan los viajes a Japón. Estos remontan al siglo XVI, cuando mercaderes portugueses, españoles, ingleses y neerlandeses llegaron a Japón y fundaron misiones cristianas. A comienzos del siglo XVII el shogunato comenzó a sospechar de estas misiones cristianas, considerándolas precursoras de una conquista militar por fuerzas europeas y, como medida de protección, ordenó el cierre de Japón a toda relación con el mundo exterior, a excepción de contactos restringidos con mercaderes chinos y neerlandeses en la ciudad de Nagasaki. Este aislamiento se prolongó durante 251 años, hasta que en el año 1854 tuvo lugar la reapertura de Japón a Occidente, bajo el tratado de Kanagawa. Las verdaderas relaciones entre Japón y Francia comienzan cuando el 9 de octubre de 1858, el barón Jean Baptiste Louis Gros, jefe de la misión diplomática francesa enviada a China y a Japón, firma en Edo (actual Tokio) un tratado de paz, de amistad y de comercio. Los primeros franceses llegarán en los años 1860 para hacer

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

enmarca dentro del fenómeno de la gran influencia que esta tendencia ejerció sobre un buen número de artistas y de críticos, que tomarán de ella su idea de arte enteramente orientado hacia la vida. Este arte, impregnado de un naturalismo vigoroso y espontáneo, no pudo por menos de hacer huella en los gustos de Zola, que no solamente lo alude de forma explícita en la presentación del invernadero del palacete Saccard:

"Au-dehors, par les petites vitres de la serre, on voyait les échappées du parc Monceau, de bouquets d'arbres aux fines découpures noires, des pelouses de gazon blanches comme des lacs glacés, tout un paysage mort, dont les délicatesses et les teintes claires et unies rappelaient des coins de gravures japonaises" (*La Curée*: 200).

Sino que también aplica las técnicas de la estampa japonesa a las descripciones de este espacio. El arte exótico de la estampa japonesa choca con las reglas establecidas, ofreciendo nuevos modelos y nuevas fuentes de inspiración y una nueva forma de mirar la realidad. Zola, haciendo balance del impresionismo en 1880, resalta el papel del arte japonés en la liberación de la pintura francesa de cara a la tradición:

"On les a accusés [aux peintres impressionnistes] avec raison de s'être inspirés des gravures japonaises, si intéressantes, qui sont aujourd'hui entre toutes les mains. Il faudrait ici étudier ces gravures et montrer ce que cet art si clair et si fin de l'Extrême-Orient nous a appris de choses, à nous, Occidentaux, dont l'antique civilisation artistique se pique de tout savoir. Il est certain que notre peinture noire, notre peinture d'école au bitume, est restée surprise et s'est remise à l'étude devant ces horizons limpides, ces belles taches vibrantes des aquarellistes japonais. Il y avait là une simplicité de moyens et une intensité d'effet qui ont frappé nos jeunes artistes et les ont poussés dans cette voie de peinture trempée d'air et de lumière, où s'engagent aujourd'hui tous les nouveaux venus de talent" (*Le Japonisme*).

turismo, pero también por negocios. En Francia, el apasionamiento por la estampa japonesa se difunde a partir de la primera participación de Japón en la Exposición Universal de 1867 (Siary, G., 2013: 334).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Jean-François Tonard recuerda que en *Une Page d'amour*, escrita en 1878, Zola proyecta un segundo invernadero, más modesto, tapizado con telas brochadas de oro, grullas volando, mariposas y flores, paisajes con barcas navegando en ríos amarillos. Estos motivos decorativos del arte japonés formaban parte de cualquier interior burgués. Zola comprende esto y lo incorpora a algunas de sus novelas.

La repercusión de la estampa japonesa en el arte de finales del siglo XIX es una de las formas más importantes de penetración de lo asiático en Europa¹⁰. El artista gráfico y diseñador Félix Bracquemond fue uno de los primeros admiradores de esta forma artística, y el encargado de dársela a conocer tanto a críticos como Baudelaire y los hermanos Goncourt, como a artistas como Manet, Whistler o Monet.

¹⁰David Almazán Tomás estructura las grandes corrientes de la influencia del extremo oriente en Occidente en dos grandes etapas. La primera de ellas, la de la chinoiserie, tiene su apogeo en Europa entre los siglos XVII y XVIII. La segunda, la del japonismo, se extiende por todo Occidente desde mediados del siglo XIX hasta el período de Entreguerras. Occidente, en un principio, encontró en Oriente un lejano proveedor de objetos de lujo, ricos materiales y hábil decoración. La imagen arquetípica que representa aquello que Occidente buscaba en Oriente es para Almazán Tomás la del emperador chino: poderoso, rico, misterioso, sabio. En una época de gobiernos absolutistas, lo oriental se transformó, más que nunca, en un símbolo de riqueza y poder. En la decoración de salas palaciales, China se reconstruyó como una tierra utópica, un paraíso bien gobernado por el emperador; se idealizó el Imperio chino como el reflejo oriental del déspota ilustrado europeo. Esta imagen ideal de China comenzó a disiparse ante su declive militar en la era del colonialismo decimonónico. Expresión del descontento chino frente a estas injerencias económicas y políticas de las potencias europeas, fueron las guerras del Opio contra Gran Bretaña (1839-1842 y 1856-1860) y contra Japón (1894-1895). La manifestación de este desacuerdo por parte de China marca un punto de inflexión, pues es a partir de esa época cuando Japón y el fenómeno del japonismo pasarán a detentar el papel protagonista. En esta segunda etapa, ya en el siglo XIX, la valoración del arte extremo oriental no radica en su consideración de objeto de lujo, sino en sus propiedades estilísticas, utilizadas como referente frente al arte academicista. La gran influencia del arte japonés como inspiración para el arte contemporáneo ha sido ampliamente estudiada, especialmente en los impresionistas, post-impresionistas, simbolistas y modernistas. Los protagonistas del japonismo no conocieron directamente el Extremo Oriente y su arte, sino que entraron en contacto con él a través de dos vías de divulgación de la cultura oriental: por un lado, las revistas ilustradas que, acompañaban sus textos con grabados y fotografías (como la revista *Le Japon Artistique*) y los medios de comunicación; por otro lado, la celebración de Exposiciones Internacionales con participación japonesa --Londres: 1851 y 1862; París: 1867, 1878, 1889 y 1900; Viena: 1873; Philadelphia: 1876, etc.-- (Almazán Tomás, D., 2003: 89-96).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Es en esta época cuando aparecen en París tiendas especializadas en productos del Extremo Oriente, entre las que destaca "À la Porte Chinoise", establecimiento gestionado por el matrimonio Desoye. En 1864, Whistler y Fantin-Latour, los Goncourt, Monet y Zola fueron algunos de sus clientes.

En la capital de Francia fueron los hermanos Édmon y Jules de Goncourt quienes se encargaron de difundir de forma pionera su admiración por el arte asiático, que ponen de manifiesto en su obra *El arte del siglo XVIII*. Los dos hermanos franceses, coleccionistas y admiradores de Japón, plasmaron una imagen un tanto idealizada de este en sus novelas *Maison d'un artiste*, de 1881, y *Manette Salomon*, publicada en 1867, cuyo protagonista, el pintor Coriolis, imagina un país de ensueño al abrir un álbum de estampas japonesas. Las imágenes de los Goncourt contribuyen a crear una visión utópica de Japón, que encaja perfectamente con ese paraíso perdido y buscado por los artistas europeos del momento, que como Pierre Loti en su novela *Madame Chrysanthème* (1887), creen encontrar en ese país todavía muy lejano y desconocido, un lugar donde volcar sus fantasías y anhelos de evasión (Fernández del Campo, E., 2001).

Nuestra motivación para establecer paralelismos entre el grabado xilográfico japonés y el estilo empleado por Zola, tanto en la presentación del invernadero como en otros pasajes de *La Curée*, se basa en la manifiesta supresión mostrada en ocasiones por el autor, de las censuras dictadas por el academicismo: nuevas concepciones del espacio, del ángulo de visión y del encuadre; ruptura de la escala; asimetría de las composiciones; perspectiva multidimensional, así como libre

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

agrupamiento de los personajes, todo lo cual evidencia una voluntad de innovación y de distanciamiento con la tradición oficial. De acuerdo con esto, resulta interesante constatar las semejanzas entre esa generación de pintores y de críticos partidarios de la "nueva pintura", a los que Zola tanto apoyó en sus escritos, y el arte de la estampa Ukiyo-e, nacido en el seno de una clase social en ruptura con lo normativo. Los dos artes están marcados por el ansia de innovación, de alejamiento de la cultura tradicional y aristocrática y de lo convencional. En Japón se desarrollaba en el siglo XIX un arte principalmente decorativo y oficial, que satisfacía las necesidades de la aristocracia. Hay un arte culto que procede de los estamentos cultos, relacionados con las elites que manejan tanto la cultura como la historia y la política; un arte que busca crear unas formas que satisfagan las expectativas estéticas, es el arte que respaldan las instituciones encargadas de difundir las manifestaciones artísticas: las Academias. Como reacción a este academicismo y en consonancia con el florecimiento de una clase media formada por artesanos y comerciantes, surgieron diferentes escuelas alejadas de la rigidez cortesana, que tuvieron mucho éxito. Significaron el triunfo de la nueva cultura y de lo que fue su máxima expresión: los grabados denominados Ukiyo-e (Bueno Doral, T., 2012: 233).

El grabado xilográfico japonés, que en Europa pronto hizo furor y sedujo a gran cantidad de artistas, era considerado sin embargo un género menor en el Japón Meiji. Era una forma artística destinada a una burguesía emergente, con una educación mucho menos refinada que la de la aristocracia. Se trataba de una manifestación popular, realizada mediante impresión gráfica, lo que permitía su reproducción masiva y anulaba la individualidad y el carácter único de las obras, factores estos tan

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

importantes para el arte tradicional japonés. Además, era un género claramente identificado con el mundo de la burguesía. Esta burguesía había amasado grandes fortunas durante el período Tokugawa¹¹ y sus nuevos gustos habían transformado la vida de las ciudades, dando nacimiento a una vida cultural paralela a la oficial y aristocrática. La banalidad, inconsistencia y frivolidad de este nuevo grupo en ascenso le valieron el nombre de Ukiyo-e, "el mundo flotante". Se trata de un mundo que dará prioridad a una serie de manifestaciones culturales mucho más populares y menos intelectualizadas que las preferidas por la nobleza. Frente a la literatura tradicional surge el género humorístico; frente al teatro elitista surge el teatro de marionetas; frente a la austeridad del código del guerrero samurái, las barracas para combates de sumo, y frente a la pintura tradicional, la estampa. Los nuevos barrios se pueblan además de burdeles y locales para espectáculos que las clases superiores considerarán vanos, y unos nuevos tipos de héroes: luchadores de sumo, cantantes, actores y cortesanas, pasarán a ser los protagonistas de este mundo flotante. La crónica de este microcosmos la cubrían escritores y artistas. La estampa japonesa ofrecerá así instantáneas de ese mundo que los japoneses más tradicionales ven frívolo e inconsistente (Fernández del Campo, E., opus cit.). Este arte popular no está tan pendiente de someterse a unas leyes estéticas y artísticas, sino que está más preocupado por hacerse entender, por ser comprensible y expresar ideas y sentimientos de aquella parte de la sociedad que refleja, que no es la parte dirigente. Es de la vida que pasa, de la vida moderna, de donde la estampa del Ukiyo-e extrae su inspiración y sus temas: las mujeres de placer, los actores, la gente del pueblo,

¹¹Uno de los clanes más poderosos de Japón. Alcanzaron el dominio del país durante el período Edo, en donde establecerían el shogunato Tokugawa entre 1603 y 1868.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

espectáculos en la calle, espectáculos de la naturaleza animados de alegres peregrinajes, la lluvia, la luna, la nieve y las flores (Focillon, H., 1921).

Con independencia de que en los cuadros aparezcan objetos o decoraciones japonesas, se observa la influencia de los grabados de Ukiyo-e en la forma de componer y aplicar el color por parte de algunos pintores europeos de la segunda mitad del siglo XIX. Edouard Manet presentó en el Salón de París de 1866 su polémica obra *El Pífano*, en la que ignora los principios clásicos de la perspectiva y hace flotar a la figura en un fondo neutro, siguiendo lo visto en grabados japoneses. Asimismo, el empleo de colores planos —aunque levemente matizados— recuerda el estilo del artista japonés Utamaro, que construía las figuras con grandes manchas de colores puros. El menosprecio que el jurado del Salón de 1866 infligió a este cuadro, impulsó a Zola a redactar sus célebres artículos de elogio de Manet, publicados primero en *L'Événement* y después en la *Revue du XIXe siècle*. En uno de estos artículos, Zola recalca la impronta que esta tendencia ha tenido en el pintor:

"Il serait beaucoup plus intéressant de comparer cette peinture simplifiée avec les gravures japonaises qui lui ressemblent par leur élégance étrange et leurs taches magnifiques" (Zola, E., 1867: 52)

En agradecimiento al escritor por su apoyo, Manet lo retrata en 1868. En este retrato, aparecen dos obras del arte japonés: un grabado de Toyokuni y un kakemono.

Hubo más pintores, como Pierre Bonnard, Mary Cassatt, Degas, Renoir, James McNeill Whistler, Monet, Vicent Van Gogh, Camille Pissarro, Paul Gauguin y Gustave Klimt, entre otros, que también asimilaron e interpretaron los nuevos aportes de la

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

estampa japonesa, a saber, la expresividad de la línea, la supresión del modelado y de las sombras, así como la adopción de colores uniformes, todo lo cual influyó en la renovación del arte académico occidental. H. Focillon recuerda que, desde el Renacimiento italiano, el arte de Occidente se nutría de las fórmulas de Alberti, según las cuales al pintar se debía buscar el modelo escultural y el trampantojo de la tercera dimensión. Así, el arte extremo oriental, conocido primero por nosotros por la estampa japonesa, se encuentra asociado a las transformaciones más fecundas de la pintura Occidental (Focillon, H., 1921).

Uno de los muchos aspectos que sorprenden al leer las descripciones del invernadero, es el de la aparición de elementos que podemos considerar de vanguardia, como son las perspectivas que se insinúan. La alteración del punto de vista nos ayuda a conseguir perspectivas diferentes, como el plano picado, en el que el espectador se sitúa en una posición superior al objeto referido, o el contrapicado, en el que, por el contrario, el espectador necesita mirar hacia arriba para contemplar el objeto representado. Esta manera de enfocar, nos lleva a establecer correspondencias con el arte del Ukiyo-e, cuyo conocimiento supuso para Occidente la introducción de nuevos puntos de vista —perspectivas caballerías, planos escalonados, picados y contrapicados— que, como se aprecia en las ilustraciones 37, 38 y 39, liberan de las perspectivas frontales:

- Planos picados, vista desde arriba:

"Et, au-dessus d'elle [de Renée], le grand sphinx de marbre noir riait d'un rire mystérieux, comme s'il avait lu le désir enfin formulé qui galvanisait ce coeur mort" (*La Curée*: 76).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

"D'habitude, les amants se couchaient sous le Tanghin de Madagascar, sous cet arbuste empoisonné dont la jeune femme avait mordu une feuille. [...]. La lune, [...] animait le drame de sa lumière changeante." (*La Curée*: 203).

"C'était alors au fond de cette cage de verre, toute bouillante des flammes de l'été, perdue dans le froid de décembre, qu'ils goûtaient l'inceste" (Ibidem.).

- Contrapicado, vista desde abajo:

"Autour d'elle, la serre chaude, pareille à une nef d'église, et dont de minces colonnettes de fer montaient d'un jet soutenir le vitrail cintré, étalait ses végétations grasses, ses nappes de feuilles puissantes, ses fusées épanouies de verdure" (*La Curée*: 72).

"Les grands Bambous de l'Inde montaient droits, frêles et durs, faisant tomber du haut leur pluie légère de feuilles" (*La Curée*: 73).

"Quand il [Maxime] revint à lui il vit Renée agenouillée, penchée, avec les yeux fixes, [...], elle s'appuyait sur ses poings, l'échine allongée, pareille à une grande chatte aux yeux phosphorescents. Le jeune homme, couché sur le dos, aperçut, au-dessus des épaules de cette adorable bête amoureuse qui le regardait, le sphinx de marbre, dont la lune éclairait les cuisses luisantes. Renée avait la pose et le sourire du monstre à tête de femme" (*La Curée*: 199-200).

Encontramos también este tipo de perspectivas en otros pasajes de la novela, como los planos picados de la vista de la ciudad de París desde el balcón de un restaurante en la colina de Montmartre, la vista desde la ventana del Café Riche, o las vistas del Sena desde la habitación infantil en la buhardilla del hôtel Béraud:

"Deux mois avant la mort d'Angèle, il l'avait menée, un dimanche, aux buttes Montmartre. [...] Ils dînèrent au sommet des buttes, dans un restaurant dont les fenêtres s'ouvraient sur Paris, sur cet océan de maisons aux toits bleuâtres, pareils à des flots pressés emplissant l'immense horizon. [...] Ce spectacle des toits de Paris égaya Saccard. [...] Et ses regards, amoureuxment, redescendaient toujours sur cette mer vivante et pullulante, d'où sortait la voix profonde des foules" (*La Curée*: 104).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

"En bas, sur le boulevard, Paris grondait [...]. Les files d'arbres marquaient, d'une ligne confuse, les blancheurs des trottoirs et le noir vage de la chaussée, où passaient le roulement et les lanternes rapides des voitures. Aux deux bords de cette bande obscure, les kiosques des marchands de journaux, de place en place, s'allumaient, pareils à de grandes lanternes vénitiennes, hautes et bizarrement bariolées, posées régulièrement à terre, pour quelque illumination colossale. [...] les trottoirs s'allongeaient sans une raie d'ombre [...]. C'était un va-et-vient continu; des promeneurs passaient par groupes [...]. Un flot de personnes se mouvait à gauche, un peu au-delà du passage de l'Opéra. [...] Elle s'arrêta aux annonces d'un kiosque, crûment coloriées comme les images d'Épinal [...] Elle se pencha de nouveau. Au milieu, sur la chaussée, les fiacres et les omnibus croisaient toujours leurs yeux de couleurs, plus rares et plus rapides. Mais, sur les côtés, le long des trottoirs, de grands trous d'ombre s'étaient creusés, devant les boutiques fermées" (*La Curée*:165-169).

"Il fallait monter une foule de petits escaliers [...] et l'on arrivait enfin à une vaste chambre, à une sorte de belvédère bâti sur le toit [...]. La fenêtre s'ouvrait si grande, que le ciel avait tous ses rayons, tout son air, tout son bleu, semblait y entrer. Perchée comme un pigeonier [...]. Et la grande joie de la chambre des enfants était encore le vaste horizon. [...] on apercevait tout ce bout de Seine, tout ce bout de Paris qui s'étend de la Cité au pont de Bercy, plat et immense, et qui ressemble à quelque originale cite de Hollande. [...] Mais l'âme de tout cela, l'âme qui emplissait le paysage, c'était la Seine, la rivière vivante; elle venait de loin [...]. Les deux ponts qui la coupaient, le pont de Bercy et le pont d'Autsterlitz, semblaient des arrêts nécessaires, chargés de la contenir, de l'empêcher de monter jusque dans la chambre" (*La Curée*: 117-119).

"Elle fit le voyage de la chambre des enfants [...]. Elle ouvrit la fenêtre, elle regarda l'immense paysage [...]. En bas, l'estacade avait des luisants de flammes fauves, tandis que le pont de Constantine détachait la dentelle noire de ses cordages de fer sur la blancheur de ses piliers. Puis, à droite, les ombrages de la Halle aux vins et du jardin des Plantes faisaient une grande mare, aux eaux stagnantes et moussues, dont la surface verdâtre allait se noyer dans les brumes du ciel. À gauche, le quai Henri-IV et le quai de la Rapée alignaient la même rangée de maisons, ces maisons que les gamines, vingt ans auparavant, avaient vues là, avec les mêmes taches brunes de hangars, les mêmes cheminées rougeâtres d'usines. Et, au-dessus des arbres, le toit ardoisé de la Salpêtrière, bleui par l'adieu du soleil, lui apparut

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

tout d'un coup comme un vieil ami. Mais, ce qui la calmait, ce qui mettait de la fraîcheur dans sa poitrine, [...] c'était surtout la Seine, la géante, qu'elle regardait venir du bout de l'horizon, droit à elle, comme en ces heureux temps où elle avait peur de la voir grossir et monter jusqu'à la fenêtre" (*La Curée*: 312-313).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 37 Province de Suo: pont Kintai à Iwakuni,
fr.wikipedia.org/wiki/Vues_des_sites_c%C3%A9l%C3%A8bres_des_soixante_et_quelques_provinces_du_Japon

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 38, Province de Kawachi: Mont Otoko à Hirakata,
fr.wikipedia.org/wiki/Vues_des_sites_c%C3%A9l%C3%A8bres_des_soixante_et_quelques_provinces_du_Japon

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 39, Pluie nocturne à Karasaki, serie des Huit vues du lac Biwa, *L'Estampe japonaise* (2004)

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

O el plano contrapicado de la escena de la visita de la comisión de investigación para la demolición de edificios, en el marco de los planes urbanísticos de Haussmann:

"M. de Mareuil, qui, depuis un instant, regardait avec un frisson deux pauvres diables perchés au coin d'un toit, attaquant une muraille à coups de pioche [...]. Les autres s'arrêtèrent de nouveau, levèrent les yeux vers les démolisseurs en équilibre, courbés, tapant à toute volée; ils poussaient les pierres du pied et les regardaient tranquillement s'écraser en bas" (*La Curée*: 297).

Los formatos japoneses tuvieron un gran éxito en Europa, no solo los típicos de abanico y de biombo, sino especialmente los verticales muy alargados, tipo kakemono, a los que acabamos de hacer alusión.

Pero los enfoques picados y contrapicados no fueron la única novedad en perspectiva introducida por el Ukiyo-e en Occidente. Otros planos forzados, como escorzos y vistas en esquina tuvieron repercusiones inmediatas en la concepción del espacio, que abandona su tradición euclidiana¹² para hacerse cada vez más abstracto.

En este sentido, también el invernadero recreado por Zola se erige como una nueva concepción del espacio, caracterizada por la abolición de la pared. La ausencia de delimitación entre el interior y el exterior hace que no haya ejes precisos de visión, que no haya punto por el que el ojo sea inevitablemente atraído, lo que supone la anulación de la perspectiva. La presentación del invernadero que aparece en el capítulo I de *La Curée*, nos sumerge en un universo en el que la libertad de

¹²En el siglo III a.C. Euclides desarrolla en su tratado de óptica la teoría del cono de visión, donde postula que los rayos visuales hacen un recorrido en línea recta del ojo al objeto. Con ello, estaba poniendo las bases de la perspectiva cónica.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

composición es absoluta. Al concebirse la descripción en forma de recorrido, se nos ofrece una multitud de perspectivas inusitadas; no existe un punto de vista único y se rechaza el punto de fuga y el concepto de infinito, pues dicha exposición comienza por el estanque, que se encuentra justo en el centro, desde donde se puede acceder a distintos senderos e hileras de árboles, sin que ninguno de ellos tenga más protagonismo que el otro, en un desorden creado por la profusión de especies vegetales exóticas, como el bambú, las palmeras, el ravenala o el bananero, entre otras. Esto último, unido a la presencia de la esfinge, el acuario y las estatuas, contribuye a crear un ambiente aparentemente exótico, elegante y con un cierto componente evasivo, que transporta al lector¹³. Para crear este efecto de extrañamiento, era necesaria la liberación de las perspectivas, la liberación de la obligación de correspondencia con la realidad. Esta reflexión enlaza con la influencia que tuvo la estampa del Ukiyo-e en los simbolistas. Estos, más que el universo de lo cotidiano —que interesó tanto a los impresionistas—, buscaron los elementos imaginarios y fantásticos de la cultura japonesa. Tomás Almazán, en su artículo *La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo*, recuerda cómo, en otra esfera más formal que espiritual, el modernismo adoptó diversos recursos decorativos japoneses en sus elegantes ritmos orgánicos y en gran parte de su repertorio ornamental, como flores, aves, mariposas y libélulas. También Zola, en su búsqueda de imágenes sensuales, enlaza con la estética simbolista al comparar las hojas del caladium con alas de mariposa:

¹³ A este respecto, véase la sección *Jardín como lugar de ensueño, de liberación espiritual y de salida del tiempo*, del capítulo *Análisis del discurso poético en La Curée*.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

“les Caladiums, dont les feuilles en fer de lance, blanches et à nervures vertes, ressemblent à de larges ailes de papillon” (*La Curée*: 73).

Fue precisamente de Japón de donde toman algunos artistas occidentales de la época esa idea de que la representación espacial no tiene por qué responder a las tres dimensiones de la perspectiva. La estampa japonesa muestra una nueva manera de mirar al objeto, como se pone de relieve en este grabado de Katsushika Hokusai (ilustración 40), realizado hacia 1830, en el que el espacio es concebido, no como lugar de tres dimensiones, sino como una sucesión de planos paralelos que se superponen sin interferencia. Como vemos, se trata de una perspectiva isométrica, en la que las paralelas se mantienen equidistantes, incluso al elevarse de forma regular para sugerir profundidad y espacio.



Ilustración 40, Vues de ponts de différentes provinces: Vue ancienne de Yatsubashi dans la province de Mikawa, *Les plus excellentes Estampes Japonaises*.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Los objetos se muestran desde un punto de vista elevado y representados con el mismo tamaño, con independencia de lo cercanos o alejados que estén del espectador¹⁴. La colocación descentrada de los personajes, organizados en ejes diagonales, denota una gran libertad de composición.

No obstante, algunos maestros japoneses del XIX tuvieron algún conocimiento de nuestra perspectiva lineal: curiosos intermediarios como Shiba Kokan (1747-1818) se habían sentido seducidos por esta técnica europea, Shiba Kokan introdujo en el arte japonés muchos aspectos de la cultura occidental, como la pintura al óleo, de la que fue pionero, o los aguafuertes sobre planchas. Trató de salirse de los límites de la tradición del Ukiyo-e para interesarse por las técnicas de la pintura occidental, con sus sombreados y sus perspectivas. Estudió libros holandeses, los únicos libros no japoneses de los que podía disponer. Uno de sus trabajos en aguafuertes es la *Vista de Mimeguri*, de 1783 (ilustración 41).

¹⁴La proyección isométrica no refleja la disminución aparente de tamaño, proporcional a la distancia que percibe el ojo humano.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 41, Vista de Mimeguri, wikipedia.org/wiki/Shiba_K%C5%8Dkan

También encontramos tentativas de aplicación de la perspectiva occidental en paisajes de Utagawa Kuniyoshi (ilustración 42) y de Hiroshige (ilustración 43).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 42, Combate a la luz de la luna entre Yoshitsune y Benkei,
es.wikipedia.org/wiki/Utagawa_Kuniyoshi

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 43, Trente-six vues du Mont Fuji: Koshigaya dans la province de Musashi,
Les plus excellentes Estampes Japonaises

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Además de las innovaciones en cuanto a perspectiva, otro elemento de vanguardia que llama la atención en las descripciones del invernadero, es la gran capacidad de abstracción de la que hace gala el autor. Para plasmar esa naturaleza hiperbólica, Zola extrae de cada planta unos cuantos rasgos que la definen en cada momento, en función de las exigencias del discurso poético. Si le interesa destacar las connotaciones eróticas del hibiscus de la China, este queda reducido a unos "lèvres rouges, molles et humides, de quelque Messaline géante". Pero cuando lo que le atañe es el aspecto colosal de la misma planta, esta pasa a ser una "mauve gigantesque", cuya "immense nappe de verdure et de fleurs couvrait tout le flanc de l'hôtel". Si desea resaltar la noción de monstruosidad, son muchas las plantas de las que aísla esa cualidad. Así, los euforbios de Abisinia son presentados como "cierges épineux, contrefaits, plein de bosses honteuses, suant le poison"; las orquídeas son plantas extrañas "qui poussent de toutes parts leurs rejets trapus, noueux et déjetés comme des membres infirmes", y en el agua del estanque se adivinan "masses glauques, pareilles à des ébauches de monstres". En los momentos en los que hay que destacar la esencia femenina, el autor no duda en mostrar las alsophilas como "des dames vertes, avec leurs larges jupes garnies de volants réguliers, qui, muettes et immobiles aux bords de l'allée, attendaient l'amour". En alusión a la serie de heridas y mutilaciones que se le infligen a la ciudad de París con ocasión de las reformas del plan Haussmann, Zola hace acopio de una panoplia de armas blancas, de forma que del caladium solo destacan sus "feuilles en fer de lance", y del pandanus de Java, sus "feuilles verdâtres, striées de blanc, minces comme des épées, épineuses et dentelées comme des poignards malais".

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 44, Ciruelos blancos y rojos, azulcieloverdemar.blogspot.com.es/2010/03/korin-ogata.html

Este genio de Zola para la abstracción nos trae a la mente el poder de conceptualización de la estampa japonesa, su facilidad para apoderarse de la esencia de las cosas y convertirlas en símbolos. Eva Fernández del Campo, en su artículo *Las fuentes y lugares del japonismo*, destaca la capacidad de abstracción constante del arte japonés, que le permite convertir la naturaleza en símbolo. Una obra que refleja magistralmente la pericia del arte japonés para conseguir esto es *Ciruelos blancos y rojos*, de Ogata Korin (1658-1716), que consta de cuatro paneles (ilustración 44). Sobre un fondo dorado, transcurre un riachuelo que separa dos ciruelos: a la derecha un ciruelo de flores rosas, a la izquierda otro con flores blancas. El dorado del fondo da lugar a un espacio abstracto muy abierto y de gran impacto. Sobre este entorno irreal, se representan de forma naturalista los árboles; el agua del río, que baja haciendo remolinos, responde a un proceso de simplificación y estilización. El elemento acuático ha sido tratado de forma muy elegante y convertido en una especie de motivo decorativo que evoca la corriente.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

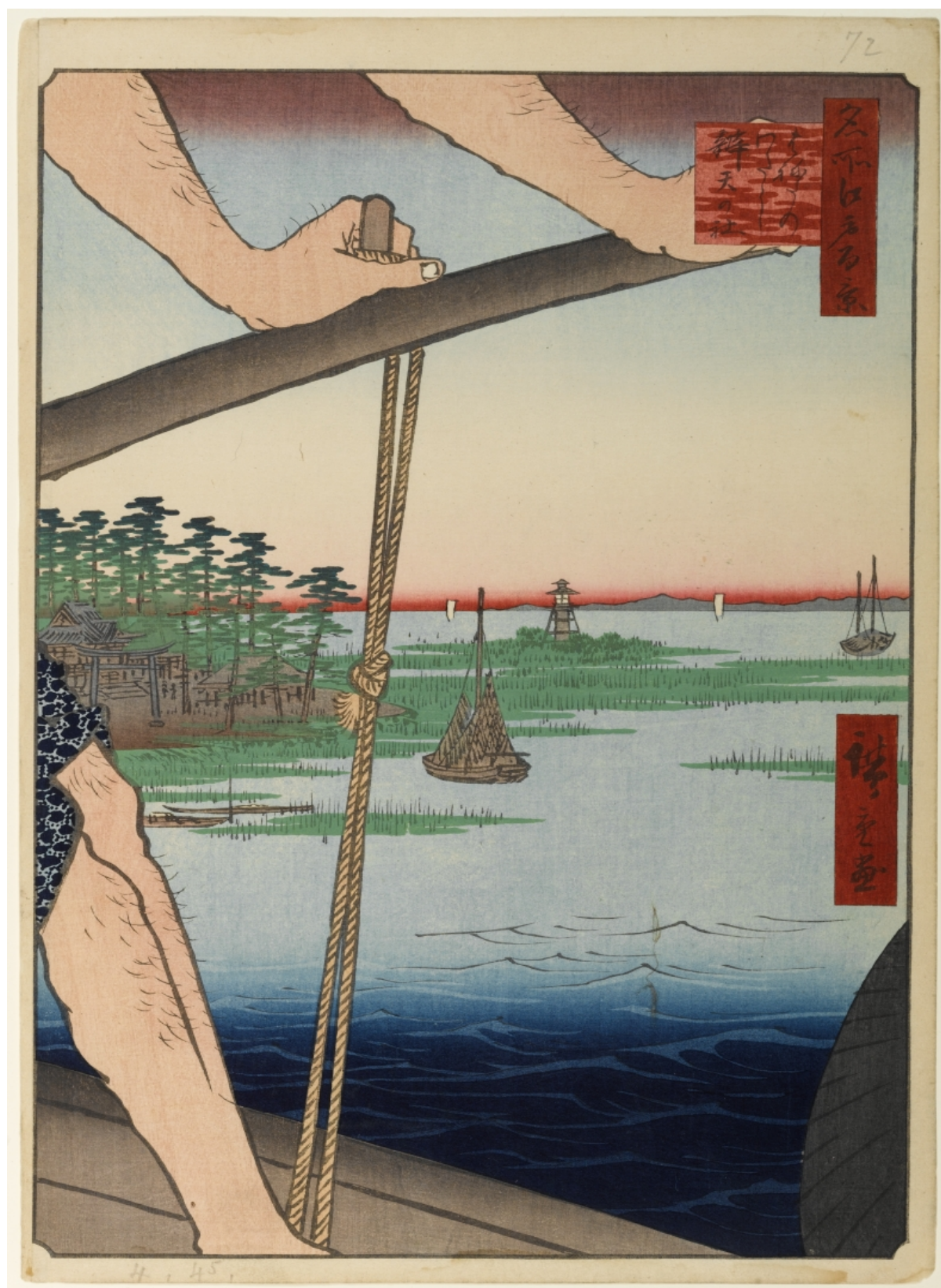


Ilustración 45, El Santuario de Benten visto desde el ferry de Hameda,
<http://www.doctorojiplatico.com/2013/06/utagawa-hiroshige-cien-famosas-vistas.html>

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Otro verdadero maestro de este recurso es Utagawa Hiroshige (1797-1858). Artistas europeos como Degas o Manet se inspirarán en su obra para sus perspectivas en contrapicado o en sus composiciones diagonales, especialmente útiles en las escenas de barcos y botes de paseo, tan frecuentes en ambas tradiciones. Si Hokusai es el maestro de la fisonomía y de los escorzos, la obra de Hiroshige será definitiva para la nueva concepción del espacio, los encuadres y los marcos. En su estampa *El santuario de Benten visto desde el ferry de Hameda* (ilustración 45), vemos cómo el artista adopta el punto de vista de uno de los viajeros del ferry y nos muestra el santuario de Benten (el verdadero protagonista de la escena) cortado y oculto tras las piernas del remero. Este efecto contribuye al proceso de ruptura de la concepción renacentista del espacio.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 46, Femme se poudrant le cou,
www.google.es/search?q=Kitagawa+Utamaro

En relación con la introducción en Occidente de nuevos puntos de vista, como resultado del impacto de la estampa japonesa, Eva Fernández del Campo pone de relieve cómo en el Ukiyo-e, el pintor francés ve la posibilidad de acabar con el tabú de mostrar la espalda de los personajes, como testimonian las estampas que aparecen en las ilustraciones 46 y 47. En el siguiente pasaje de *La Curée*, el lector tiene la sensación de introducirse en el cuadro y poder espiar a Renée por la espalda:

"Renée, près du bassin, frissonnait au milieu de ces floraisons superbes. Derrière elle, un grand sphinx de marbre noir, accroupi sur un bloc de granit, la tête tournée vers l'aquarium, avait un sourire de chat discret et cruel" (*La Curée*, p. 74).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

El hecho de que el autor nos presente la esfinge, que se encuentra detrás de la mujer, significa que ella está de espaldas al espectador. Al no ver el rostro del personaje que protagoniza la escena, resulta difícil identificarlo, con lo que se transmite mejor la idea de disolución de este con el entorno y se le concede más protagonismo a la esfinge. Nigel Blake y Francis Frascina afirman en su artículo *La práctica moderna del arte y de la modernidad*, que el pintar a un personaje de espaldas no era algo completamente excepcional, sí lo era el hecho de que tal personaje ocupara el centro de la composición, pues de esta manera parece que se le niega al espectador la posibilidad de situarse en ese punto privilegiado desde el que todo parece visible.



Ilustración 47, Lluvia de noche,
www.google.es/?gws_rd=ssl#q=kikugawa+eizan

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Si bien, como hemos visto, el paisaje es uno de los temas más representados en las estampas japonesas, por ser a través de él como los pintores pueden recurrir a la abstracción de un modo más libre, no es este el único. Queremos hacer hincapié en otro asunto cultivado con profusión por los artistas del Ukiyo-e: la temática erótica.

El nombre dado en japonés a las estampas eróticas es "Shunga", que significa "imágenes de primavera". La estampa erótica aparece hacia finales del siglo XVII, período este marcado por la llegada a la ciudad de Tokio de una burguesía acomodada de artesanos y comerciantes ávida de placeres. Comprar estampas de temática erótica resultaba una actividad complementaria para aquellos que visitaban el Yoshiwara, el barrio de las "casas verdes" o casas de placer. Como se pone de manifiesto en las ilustraciones 48, 49 y 50, los shungas representan escenas de sexo con total naturalidad, y su contenido puede ser tanto heterosexual como homosexual. A mediados del siglo XIX Japón inicia un proceso de occidentalización que lleva paulatinamente a dificultar el desarrollo de las estampas eróticas. Finalmente el Código Civil de 1907, en su artículo 175, estableció penas de cárcel contra la obscenidad, y a partir de entonces los shungas pasaron al mercado negro.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 48, sin título, www.google.es/search?q=Kitagawa+Utamaro



Ilustración 49, sin título,
www.nipponlugano.ch/en/shunga-multimedia/

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 50, sin título,
ic.pics.livejournal.com/jl_merrow/18621971/33361/33361_original.jpg

En la segunda presentación del invernadero, en el capítulo IV, se describen sin ambages los desbordamientos eróticos de Renée. Zola se vale de la retórica botánica para manifestar lo que, por razones morales y estéticas, no hubiera podido ser enunciado abiertamente en la novela. Abundan las metáforas fálicas y, para intensificar el efecto de sexualidad maléfica, el novelista recurre a la exageración:

"le jet d'eau, qui ressemblait au chapiteau tronqué de quelque colonne cyclopéenne".

"... leurs bois secs [de Tornélias] [...] semblables à de filets de pêcheur pendus au grand air".

"La sève qui montait aux flancs des arbres les pénétrait, eux aussi, leur donnait des désirs fous de croissance immédiate".

El recurso a la desproporción es también una de las características clásicas de las estampas eróticas japonesas. Sin embargo, lejos de pretender transmitir la idea de erotismo malsano, o de provocar la excitación sexual, la sobredimensión de los sexos

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

parece obedecer aquí a una intención humorística (<http://www.artmemo.fr/estampes-japonaises/shunga.htm>).

En el contexto de la temática erótica, destaca la figura de la geisha, verdadero arquetipo del japonismo, y que contribuyó a enriquecer la imaginación erótica de los franceses (los álbumes eróticos japoneses ayudaban a los clientes a esperar en las casas de tolerancia francesas). La imagen de la geisha fue recreada por la literatura de Pierre Loti, como *Madame Chrysantheme*, y la ópera de Giacomo Puccini como *Madame Butterfly*. Tal como afirma Almazán Tomás, visualmente, la geisha se corresponde con la protagonista de las estampas japonesas Ukiyo-e, cuyo elegante trazado y vistosidad cromática fueron objeto de admiración en los círculos artísticos europeos. Para los artistas, la geisha fue, además de la figura portadora del decorado kimono, un símbolo del encanto del Japón tradicional.

La erotización del universo femenino, tan manifiesta en las estampas del Ukiyo-e (véase ilustración 51), no puede por menos de traernos a la mente la gran sensibilidad de Zola para retratar la sensualidad de la mujer, como bien se desprende del pasaje de la descripción de la sala de baño de Renée, en la que la habitación es presentada como una metáfora del cuerpo de la joven, ese cuerpo cuya desnudez parece fascinar al autor:

Ilustración 51,
Femme à sa toilette, mesmiroirs.
free.fr/01face_a_main/index.html

“On songeait, en y entrant, à une large tente ronde, une tente de féerie, dressée en plein rêve par quelque guerrière amoureuse [...]. Le gris rose de la chambre à coucher s'éclairait ici, devenait un blanc rose, une chair nue [...] Mais le



4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

cabinet avait un coin délicieux, et ce coin-là surtout le rendait célèbre. En face de la fenêtre, les pans de la tente s'ouvraient et découvraient, au fond d'une sorte d'alcôve longue et peu profonde, une baignoire, une vasque de marbre rose [...] Chaque matin Renée prenait un bain de quelques minutes. Ce bain emplissait pour la journée le cabinet d'une moiteur, d'une odeur de chair fraîche et mouillée. [...] La jeune femme aimait à rester là, jusqu'à midi, presque nue. La tente ronde, elle aussi, était nue. Cette baignoire rose, ces tables et ces cuvettes roses, cette mousseline du plafond et des murs, sous laquelle on croyait voir couler un sang rose, prenaient des rondeurs de chair, des rondeurs d'épaules et de seins [...] C'était une grande nudité. Quand Renée sortait du bain, son corps blond n'ajoutait qu'un peu de rose à toute cette chair rose de la pièce" (*La Curée*: 193-194).

La seducción y la belleza tienen un papel esencial en los Ukiyo-e. Hubo artistas como Utamaro, que supieron reflejar magníficamente el codificado refinamiento de la geisha, la sofisticada estilización de sus gestos, los estampados de los tejidos de seda —los cuales eran utilizados para sugerir los contornos sensuales de la silueta femenina—, así como la importancia de los peinados (véase ilustración 52). También en la sociedad de *La Curée*, en la que se vive por y para la representación, es esencial la puesta en escena de la mujer, con sus ricas joyas, su lujoso vestuario y sus poses ensayadas. Así, el pasaje del principio de la novela, en el que Renée, engalanada con la ayuda de su sirvienta Celeste para la gran recepción organizada por su marido, se recrea ante el espejo antes de bajar la escalera para presentarse antes sus invitados, segura de sí misma, "folle de sa chair", nos trae a la mente a esas geishas que aparecen en las ilustraciones 53, 54 y 55:

"En passant devant son miroir, elle s'arrêta, se regarda d'un mouvement machinal. Elle eut un sourire involontaire, et descendit [...] Quand Renée entra, il y eut un murmure d'admiration. Elle était vraiment divine. Sur une première jupe de tulle, garnie, derrière, d'un flot de volants, elle portait une tunique de satin vert tendre, bordée

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

d'une haute dentelle d'Angleterre, relevée et attachée par de grosses touffes de violettes; un seul volant garnissait le devant de la jupe, où des bouquets de violettes, reliés par des guirlandes de lierre, fixaient une légère draperie de mousseline. Les grâces de la tête et du corsage étaient adorables, au-dessus de ces jupes d'une ampleur royale et d'une richesse un peu chargée. Décolletée jusqu'à la pointe des seins, les bras découverts avec des touffes de violettes sur les épaules, la jeune femme semblait sortir toute nue de sa gaine de tulle et de satin, pareille à une de ces nymphes dont le buste se dégage des chênes sacrés; et sa gorge blanche, son corps souple, était déjà si heureux de sa demi-liberté, que le regard s'attendait toujours à voir peu à peu le corsage et les jupes glisser, comme le vêtement d'une baigneuse, folle de sa chair. Sa coiffure haute, ses fins cheveux jaunes retroussés en forme de casque, et dans lesquels courait une branche de lierre, retenue par un nœud de violettes, augmentaient encore sa nudité, en découvrant sa nuque que des poils follets, semblables à des fils d'or, ombrayaient légèrement" (*La Curée*: 55).

"Dans sa robe de satin vert, la gorge et la tête rougissantes, mouillées des gouttes claires de ses diamants, elle ressemblait à une grande fleur, rose et verte, à un des Nymphéas du bassin, pâmé par la chaleur" (*La Curée*: 75-76).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 52, Courtesan Itsutomi holding a plectrum,
www.britannica.com/topic/dress-clothing/images-videos/The-Courtesan-Itsutomi-Holding-a-Plectrum-Japanese-woman-wearing-an/120319

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 53, Woman looking at herself in a mirror, mesmiroirs.free.fr/01face_a_main/index.html



Ilustración 54, Jeune femme observant sa coiffure dans un miroir, mesmiroirs.free.fr/01face_a_main/index.html



Ilustración 55, Femme s'habillant aidée de deux Servantes, mesmiroirs.free.fr/01face_a_main/index.html

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

4.3. La mujer fatal

La mención de estos dos asuntos de preferencia en el grabado japonés con los que hemos concluido la sección anterior, la temática erótica y la figura de la geisha, nos remite inevitablemente al tema de la mujer fatal.

A lo largo del siglo XIX se gestaron en el imaginario de los artistas y literatos, dos tipos de mujer contrapuestos entre sí: el de la esposa y madre virtuosa, encarnación del bien, por un lado, y el de la pecadora, la Salomé, la gran castradora, la mujer fatal, encarnación del mal, por otro. Como indica Gael Bellalou, las dos características femeninas que predominan en las obras románticas realistas o naturalistas, son la mujer ángel o la mujer demonio. En las obras de Balzac, de Stendhal, de Flaubert, de los hermanos Goncourt y de Michelet, la mujer oscila entre el estatus de prostituta o de virgen. Esta visión cristiana ha marcado fuertemente a los autores del XIX, e influenciará la concepción de la mujer en Zola (Bellalou, G., 2006, citado por Rangasamy, R., 2011: 2). Pero, como pone de manifiesto Nadia Beaudoin, a medida que el siglo avanza, las mujeres representadas por los pintores y los escritores van dejando de ser asociadas con el primer tipo, para ser percibidas sobre todo en el papel de la mujer fatal. La representación femenina de fin de siglo será esencialmente la de maldad, histeria, inconsciencia o estupidez. Las mujeres retratadas por Zola en *Los Rougon-Macquart* se encuentran con frecuencia en esta categoría. Si la estética de Zola es naturalista, a su obra se le puede aplicar el epíteto de decadente desde ciertos puntos de vista. Sus personajes femeninos, por ejemplo, son ya mujeres decadentes: caprichosas, descerebradas, histéricas, siempre más próximas a la naturaleza que a la

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

cultura (Beaudoin, N., 1998: 8). *La Curée* es, entre otras cosas, una novela de la mujer, cuya protagonista, Renée, es un personaje psicológico complejo:

"Cette folle de Renée, qui était apparue une nuit dans le ciel parisien comme la fée excentrique des voluptés mondaines, était la moins analysable des femmes" (*La Curée*: 138).

Si en esta novela Zola ejecuta un retrato del Segundo Imperio en el que sitúa las bases de la decadencia, mostrando todos los valores del pasado en proceso de hundirse, y una sociedad en proceso de venir a menos, la mujer –Renée– desempeña un papel clave de esta decadencia.

Aunque la mujer había estado siempre presente en las artes plásticas, habitualmente había figurado como objeto receptor del culto masculino, como pasiva representación de una sexualidad que tenía en el deseo del hombre su centro, principio y final. La proliferación de venus desnudas en el Renacimiento europeo es una muestra de ello. Todo esto no representaba sino el deseo del varón, desconociéndose los atributos de la mujer fatal. Será necesario adentrarse en la segunda mitad del siglo XIX, imbuirse de lleno en los movimientos del prerrafaelismo y del simbolismo, para poder hablar de la creación de un nuevo arquetipo mítico, a partir de la recuperación de la imagen del mito religioso hebraico, tamizada por la tradición y las supersticiones medievales (Eetessam Párraga, G., 2009). Se suscita en esta época un discurso alarmista, marcado por el miedo a un tipo de mujer que comienza la andadura de la emancipación del patriarcado. El hombre teme porque un cambio de estatus de la mujer venga a trastocar el orden en la sociedad, pues la libertad de la mujer amenaza el orden patriarcal, las relaciones milenarias entre los

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

sexos. El estereotipo de la mujer dulce y buena, cuyo único papel consistía en reconfortar al hombre, comienza a tambalearse. Por el contrario, esta empieza a figurársele como peligrosa, trastornada y desestabilizada por el mundo moderno.

Zola, pese a su indudable modernidad, no puede sustraerse por completo a este discurso alarmista, a lo que la sociedad en la que él ha evolucionado dice a propósito de la mujer, y también muestra su preocupación en este sentido. No solo aborda el tema de la mujer fatal en algunas de sus novelas, sino también el de la “demi-mondaine” (mujer mantenida que participa en la vida de sociedad), a la que se comparaba con la primera. En *La Curée*, esta situación queda reflejada por el personaje de Laure d'Aurigny que, abrumada por las deudas, se ve obligada a venderle sus diamantes a Saccard:

- Est-ce que tu la trouves jolie, cette Laure d'Aurigny? [...] À propos, tu n'as pas vu la rivière et l'aigrette que ton père [Saccard] m'a achetées à cette vente? - Certes, il fait bien les choses, dit Maxime [...] Il trouve moyen de payer les dettes de Laure et de donner des diamants à sa femme [...] – C'est la rivière et l'aigrette, n'est-ce pas ?... Renée fit un signe affirmatif. Alors toutes les femmes se répandirent en éloges; les bijoux étaient ravissants, divins; puis elles en vinrent à parler, avec une admiration pleine d'envie, de la vente de Laure d'Aurigny, dans laquelle Saccard les avait achetés pour sa femme; elles se plaignirent de ce que ces filles enlevaient les plus belles choses, bientôt il n'y aurait plus de diamants pour les honnêtes femmes. Et, dans leurs plaintes, perçait le désir de sentir sur leur peau nue un de ces bijoux que tout Paris avait vus aux épaules d'une impure illustre, et qui leur conteraient peut-être à l'oreille les scandales des alcôves où s'arrêtaient si complaisamment leurs rêves de grandes dames (*La Curée*: 41-56).

Más adelante, hacia finales de siglo, aparece un nuevo fenómeno: a menudo la mujer honesta es asociada a la “demi-mondaine”. La diferencia que subsiste entre una y otra no es más que un fino barniz social (Beaudoin, N., 1998). Renée no es del todo

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

una "demi-mondaine", pero sí comparte rasgos con ella. Ya hemos resaltado en capítulos anteriores la sutil explotación de Renée por parte de su marido Saccard, que se aprovecha de la belleza y juventud de su mujer para promocionarse en los negocios, sin que ella misma sea consciente de ello, lo cual es un reflejo de que para Zola, el matrimonio burgués es a veces sinónimo de explotación:

"Elle était une associée, une complice sans le savoir. Un nouvel attelage, une toilette de deux mille écus, une complaisance pour quelque amant, facilitèrent, décidément souvent ses plus heureuses affaires. Souvent aussi il se prétendait accablé, l'envoyait chez un ministre, chez un fonctionnaire quelconque, pour solliciter une autorisation ou recevoir une réponse. Il lui disait: "Et sois sage!" d'un ton qui n'appartenait qu'à lui, à la fois railleur et câlin" (*La Curée*: 137).

En esta alta sociedad del Segundo Imperio, ocurre que los dos tipos de mujeres, la honesta y la "demi-mondaine", se confunden a menudo. Zola comentó en una ocasión que "une société tombe lorsque la femme mariée fait concurrence à la fille" (citado por Dupuy, A., 1953: 52). En *La Curée*, Sidonie Rougon alquila con frecuencia su vivienda a mujeres "honestas" para que puedan satisfacer allí sus placeres. En una ocasión en la que su cuñada Renée está necesitada de dinero, Sidonie se ofrece a organizarle un encuentro con M. de Saffré –que estaba enamorado de la joven–, para ayudarle a solucionar así su problema financiero. Mme. Lauwerens, una gran señora que brilla en sociedad, le hace la competencia a Sidonie, vendiendo a sus amigas mientras toma el té con ellas en su salón:

"Elle [Renée] se rappelait le négoce de Mme. de Lauwerens, que les maris célébraient pour sa bonne conduite, son ordre, son exactitude à payer ses fournisseurs" (*La Curée*: 225).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Es interesante la observación de Clélia Anfray en su artículo *Zola biblique: la Bible dans les "Rougon-Macquart"*, acerca de la concepción de la mujer en Zola: cada vez que se insinúa el mito del Génesis, asunto ampliamente tratado por el novelista, la mujer es presentada siempre como la culpable de la caída. Zola se justifica a sí mismo por participar de esta mentalidad, culpabilizando de ello a la educación religiosa en cuyo seno él mismo ha sido formado, educación que presenta a la mujer como única responsable del pecado original. Así, por un lado, Zola da a entender que le resulta difícil eludir el peso de los tabúes que forman parte de su educación en lo que a la mujer respecta, pero, por otro, se rebela ante esa mentalidad. Una forma de canalizar su repulsa por este tipo de pensamiento, es el hecho de que sean las figuras clericales más retrógradas de todo el ciclo de los Rougon-Macquart las que vehiculen esta imagen de una feminidad esencialmente demoníaca: l'abbé Faujas en *La Conquête de Plassans* y el detestable frère Archangias en *La Faute de l'abbé Mouret*, cuyos comentarios apocalípticos sobre la mujer rozan lo caricaturesco:

"Voyez-vous, ces Artaud, c'est comme ces ronces qui mangent les rocs, ici. Il a suffi d'une souche pour que le pays fût empoisonné! Ça se cramponne, ça se multiplie, ça vit quand même. Il faudra le feu du ciel, comme à Gomorrhe, pour nettoyer ça. [...] Les Artaud vivent comme leurs cochons. J'ai encore appris hier que Rosalie, l'aînée du père Bambousse, est grosse. Toutes attendent ça pour se marier. Depuis quinze ans, je n'en ai pas connu une qui ne soit allée dans les blés avant de passer à l'église... [...] Cette Rosalie! Poursuivit le Frère [Archangias], elle a juste dix-huit ans. Ça se perd sur les bancs de l'école. Il n'y a pas quatre ans, je l'avais encore. Elle était déjà vicieuse... J'ai maintenant sa soeur Catherine, une gamine de onze ans, qui promet d'être plus éhontée que son aînée. On la rencontre dans tous les trous avec ce petit misérable de Vincent... Allez, on a beau leur tirer les oreilles jusqu'au sang, la femme pousse toujours en elles. Elles ont la damnation dans leurs jupes. Des créatures bonnes à jeter au fumier, avec leurs saletés qui empoisonnent! Ça serait un fameux débarras si l'on étranglait toutes les filles à leur naissance. Le dégoût,

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

la haine de la femme, le firent jurer comme un charretier. [...] Et, tenez! cria Frère Archangias, en montrant un groupe d'enfants jouant au fond d'une ravine, voilà mes garnements qui manquent l'école, sous prétexte d'aller aider leurs parents dans les vignes!... Soyez sûr que cette gueuse de Catherine est au milieu. Elle s'amuse à glisser. Vous allez voir ses jupes par-dessus sa tête. Là, qu'est-ce que je vous disais!" (*La Faute de l'abbé Mouret*: 58-59).

No obstante, Anfray insiste en que el feminismo de Zola es superficial, puesto que la perniciosidad de la mujer brota en todos sus textos. Al igual que Bertrand-Jennings, Anfray encuentra la actitud de Zola un tanto ambigua al aludir el asunto femenino: "Héritier de la tradition judéo-chrétienne qui a fortement culpabilisé l'exercice de la sexualité, vivant à l'époque victorienne, particulièrement sensible à la dissociation chez l'homme des notions de jouissance et de procréation, Zola entretint peut-être plus qu'aucun autre de ses contemporains [...] une vision infernale de la sexualité" (Bertrand-Jennings, C., 1977, citada por Anfray, C., opus cit: 39).

No compartimos al cien por cien estas apreciaciones, pero sí convenimos con Bertrand-Jennings en que Zola emprende a menudo en sus novelas, ya sea directa o indirectamente, la defensa de la mujer, en la que él ve a un ser sojuzgado por el hombre y la sociedad. Esta explotación de la mujer por el hombre se encarna en el personaje del arribista, que se sirve de la mujer para ascender en la escala social o para incrementar su fortuna. Tal es el caso de Saccard para con su esposa Renée. A este respecto, Becker y Lavielle indican que si Renée ha podido causar un escándalo en la época de la publicación de la obra, por su comportamiento y su deseo de libertad, es porque Zola, más allá de sus propios recelos hacia la mujer y la sexualidad, tiene intuiciones muy innovadoras. Ferviente defensor del progreso, él anhelaba una

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

sociedad más justa, en la que las personas, ya fueran hombres o mujeres, pudieran realizarse plenamente.

En cualquier caso, sería aventurado lanzarse a emitir juicios sobre la actitud personal de Zola en cuanto a la emancipación de la mujer, sin pararse a reflexionar sobre cómo estaba considerada en el siglo XIX. Social y jurídicamente, la mujer se encontraba sometida al marido o al padre. A partir de 1881, esta consigue la mayoría de edad a los 21 años y si está soltera, a partir de esta mayoría de edad tiene los mismos derechos que los hombres. Sin embargo, la mujer casada sigue sometida al marido y no puede hacer nada sin su autorización. Las tradiciones regulan todas las uniones matrimoniales y, en este período particularmente, se acercan más a un contrato mercantil, en el que priman esencialmente las condiciones materiales de cada uno de los miembros de la pareja (Caballeros Bejano, 1996: 88). En *La Curée* vemos que el matrimonio de Renée, acordado entre Saccard y Elisabeth Aubertot, la tía de la joven, es tratado más como una transacción económica que como un asunto sentimental:

"Il [Saccard] traite le mariage comme une affaire, mais en homme du monde qui réglerait ses dettes de jeu. La tante Elisabeth était beaucoup plus frissonnante que lui; elle balbutiait, elle n'osait pas parler des cent mille francs qu'elle avait promis. Ce fut lui qui entama le premier la question argent, de l'air d'un avoué discutant le cas d'un client. Selon lui, cent mille francs étaient un apport ridicule pour le mari de mademoiselle Renée. [...] Mme. Aubertot, perdit la tête et consentit à doubler la somme, quand il eut déclaré qu'à moins de deux cent mille francs, il n'oserait jamais demander Renée" (*La Curée*: 98).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Siguiendo a Caballos Bejano, esta primacía de lo económico y este desinterés por la pasión amorosa conducen inexorablemente hacia el adulterio, considerado como una nueva forma de relación natural entre los sexos:

"Ses premiers amants [ceux de Renée] ne l'avaient pas gâtée; trois fois elle s'était crue prise d'une grande passion; l'amour éclatait dans sa tête comme un pétard, dont les étincelles n'allaient pas jusqu'au coeur. [...] Le premier, le jeune duc de Rozan, ne fut guère qu'un déjeuner de soleil [...]. M. Simpson, attaché à l'ambassade américaine, qui vint ensuite, faillit la battre [...]. Puis, elle accueillit le comte de Chibray, un aide de camp de l'empereur, bel homme vaniteux [...]. Elle en arriva ainsi à M. de Mussy, l'être le plus insignifiant du monde, un jeune homme qui faisait son chemin dans la diplomatie..." (*La Curée*: p. 139).

Ni que decir tiene que la educación de la mujer juega un papel crucial en este orden de cosas. Zola profesa un respeto absoluto por el discurso científico, sobre todo por el discurso médico. La influencia de las tesis sobre lo hereditario, extraídas de la obra de Prosper Lucas, *Traité philosophique e physiologique de l'hérédité naturelle* (1847), están presentes en sus novelas. Zola estima que la herencia y el medio tienen una gran influencia en las manifestaciones intelectuales y pasionales del ser humano. Los comportamientos de las mujeres estarán determinados también por la herencia y por la influencia del medio, y la primera influencia que el medio ejerce sobre las jóvenes reposa sobre la educación. Así, el origen de la discordancia profunda entre el hombre y la mujer en el matrimonio está claro para Zola: es el resultado de la gran diferencia de educación recibida respectivamente por los dos sexos y que crea entre ellos una fosa insalvable. Los niños y las niñas, que en la primera infancia comparten sus juegos como hermanos, son convertidos en extraños y en enemigos irreconciliables más tarde, al ser separados para enviar a los unos al colegio donde van a adquirir sólidos

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

conocimientos y un carácter templado, y a las otras al convento, donde reciben una educación nociva, que las convertirá en neurasténicas y proclives al vicio. La educación que ha recibido Renée es también, por una parte, responsable de su caída. Después de la muerte de su madre, mientras que su hermana Cristina es puesta a cargo de la hermana del padre, Renée es trasladada a un internado, donde, influenciada por sus compañeras, se inicia en los secretos de la voluptuosidad. Es realmente el internado lo que Zola designa como la tara de la educación de Renée. En efecto, a finales del siglo XIX, el discurso social reprocha a los internados religiosos que respondan a los deseos de placer de las jovencitas, mediante la sensualidad que destila el misticismo, y también debido a las amistades demasiado íntimas con sus compañeras. En 1870 Zola publica un artículo titulado *Au couvent*, en el que explica lo que él reprocha a la educación que reciben las chicas jóvenes. Disfrutan de amistades carnales y ganan, en contacto con algunas compañeras desvergonzadas, un conocimiento demasiado precoz de la vida:

"Chez le dames de la Visitation, [Renée] libre, l'esprit vagabondant dans les voluptés mystiques de la chapelle et dans les amitiés charnelles de ses petites amies, elle s'était fait une éducation fantastique, apprenant le vice, y mettant la franchise de sa nature, détraquant sa jeune cervelle" (*La Curée*: 138).

Coincidimos con Bertrand-Jennings cuando afirma en su artículo *Zola féministe?*, que la originalidad del novelista consiste justamente en haber encontrado las causas del envilecimiento femenino, que creía constatar no en una quimérica esencia femenina maléfica, sino en las condiciones de vida impuestas a las mujeres.

Ahora bien, si hemos decidido incluir en este capítulo una sección dedicada a la mujer fatal, en clara alusión a Renée, la protagonista de la novela que aquí analizamos,

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

es puntualizando que esta es mujer fatal *solo cuando se encuentra en ese templo de exceso erótico, que es el invernadero*.

Renée no es la devoradora de hombres que, como Nana, los conduce a la ruina económica. Por el contrario, la heroína de *La Curée* asume el papel dominante en la relación en todos los aspectos, incluido el económico. Es ella la que llega a estar abrumada por la necesidad de las enormes cantidades de dinero que conlleva su relación con Maxime:

"Elle resta dans une cruelle angoisse. [...] Souvent, quand Maxime lui semblait froid, elle essayait de lui faire comprendre cette situation par des allusions fort claires; il est vrai que le jeune homme, qu'elle s'attendait à voir tomber à ses pieds, après cette confidence, demeurait parfaitement indifférent" (*La Curée*: 215).

"Elle [Renée] était maternelle, elle payait pour lui, elle le tirerait d'embaras, si quelque créancier se fâchait" (*La Curée*: 229).

Al comienzo de la novela, Renée regresa del bosque de Boulogne en su calesa acompañada por Maxime. Un enorme atasco facilita la presentación al lector de los diversos protagonistas que se encuentran también en sus respectivas calesas, atrapados en ese atasco. Como apunta Fernandez-Zoila, la congestión de superficie es también la traducción de un bloqueo en el interior de Renée. Ella ha manifestado a lo largo del paseo, lo mucho que se aburre, lo harta que está de la monotonía, de los hombres. Expresa también cuánto desearía que le sucediera algo extraordinario, que no le ocurriera a nadie más, que supusiera un goce raro, desconocido, con lo que deja claro que todavía no lo ha encontrado. Esta situación cambia esa misma noche en el invernadero, donde Renée siente nacer en su interior el deseo que buscaba. Las

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

plantas exóticas absorben a la mujer, y "l'autre chose" que tanto anhelaba se perfila de repente. Es en el invernadero donde Renée encuentra por fin lo que llevaba tanto tiempo esperando.

Nos adherimos así a la puntualización que hace Fernandez-Zoila al diagnóstico de mujer fatal, propuesto por autores como Lapp, o por Bertrand-Jennings: Renée no es, como afirma Lapp, una mujer que torture a los hombres voluntariamente. Si nuestra heroína se convierte en mujer fatal en el invernadero, es porque es este el único espacio donde puede ser ella misma: "Renée désire prendre le contrôle de son corps, jusqu'alors site du plaisir visuel masculin et lieu de convergence de la spéculation, du politique, de l'esthétique et de l'érotique" (Lang, P., 1996: 15). Ya hemos incidido en que Renée no es para Saccard más que un objeto, un medio para la consecución de sus fines, por eso es tan decisivo para la joven el poder contar con un lugar donde tomar las riendas de su vida. Este lugar será el invernadero.

4.3.1. Tratamiento de la mujer fatal por los prerrafaelistas

Los prerrafaelistas fueron los responsables de elevar la imagen de la mujer, como entidad seductora y perversa, a una categoría hasta el momento desconocida para la historia de la pintura. Durante los comienzos del movimiento el prerrafaelismo tendió hacia los temas morales, para los que se inspiraba, sobre todo, en leyendas medievales y recreaciones religiosas. Con el paso del tiempo, las pinturas derivaron cada vez con más frecuencia hacia los motivos literarios, y es en este campo cuando en más de una ocasión se refleja en el arte una cierta tensión erótica, que será según todos los críticos, la de mayor influencia de cara al simbolismo europeo posterior. Es este

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

erotismo subyacente el que sacará a la luz la figura de un tipo de mujer tan sensual como extraña, que ya prefigura las principales características de la mujer fatal de fin de siglo.

Fue a raíz de la disolución de la hermandad prerrafaelita¹⁵, cuando algunos de los pintores que habían pertenecido al grupo, como Dante Gabriel Rossetti o Frederick Sandys, empezaron a pintar cuadros en los que aparecían figuras femeninas en solitario, normalmente heroínas trágicas de los mitos y leyendas, siempre de una gran belleza, y que en general compartían la característica de representar un peligro para los hombres.

Antes de referirnos a la influencia que la estética prerrafaelista pudo ejercer en la creación por Zola del tipo de mujer fatal, hagamos algunas precisiones sobre la aparición del prerrafaelismo en Francia. Laurence Brogniez recuerda que durante el último cuarto del siglo XIX, Inglaterra representaba para el continente esa tierra a la vez próxima y lejana cuya insularidad parecía garantizar la irreductible originalidad, fuente de sueños y de fantasías, destino eminentemente a la moda para los mundanos. Inglaterra era el lugar de todos los contrastes, donde el gusto por las leyendas artúricas y los cuentos de hadas compensaba el exceso de una

¹⁵Desde el comienzo de su fundación, en 1848, el movimiento prerrafaelita, que agrupa a varios pintores, escritores y a un escultor, tenía el ambicioso proyecto de renovar la pintura inglesa, aportándole nuevos contenidos procedentes de la literatura y volviendo a una mayor fidelidad a la naturaleza. Sus componentes adoptan el nombre de Prerrafaelitas porque creen encontrar ese naturalismo y espiritualismo que buscaban en la pintura de los autores anteriores a Rafael, considerando que el academicismo y la falta de realismo auténtico habían empezado a adueñarse de las bellas artes ya en vida de este pintor. Esta hermandad surge por iniciativa de William Holman Hunt, Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti (que además era poeta). A ellos se suman los pintores James Collison y Frederick Georges Stephens, el escultor Thomas Woolner y el escritor y crítico William Michael Rossetti. El grupo fue un elemento influyente en el debate sobre el arte y produciría frutos como el modernismo. El prerrafaelismo favorece el establecimiento de una sólida vinculación entre poesía y pintura.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

industrialización galopante. El prerrafaelismo inglés hace su entrada en la escena artística francesa con un cierto retraso con respecto a su aparición en Inglaterra. Con ocasión de la Exposición de 1855, si los pintores de la hermandad permanecen activos, el periodo de apogeo del movimiento se ha terminado. La recepción de la escuela prerrafaelista en Francia se inscribe en los debates artísticos contemporáneos; el movimiento es objeto de un rechazo en la misma medida que el realismo francés, con el que, sin embargo, no comparte ni los mismos presupuestos ideológicos ni las ambiciones estéticas. Condenados, como los realistas, por una crítica que defiende los valores tradicionales del idealismo académico, los pintores prerrafaelistas son criticados por su manera tan exacta y minuciosa de representar la naturaleza, que coloca al personaje como si fuera una brizna de hierba, al mismo nivel que el resto de los elementos del paisaje.

Esta atención al detalle y al colorido vivo, el interés por dejar constancia de todos los matices de la naturaleza —que los aproxima a los científicos del siglo XIX—, así como el ambiente de ensueño y evocación, son características que no pueden por menos de traernos a la mente el estilo empleado por Zola en las descripciones del invernadero. Ya hemos citado cómo Isabel Veloso se refiere a esa propensión de Zola hacia la estética simbolista, cuando de interiores se trata.

Pero, de entre todos los factores que pueden vincular las descripciones del invernadero de *La Curée* con este movimiento, el que nos parece más decisivo es el que se refiere al tratamiento de la mujer. Tanto Zola como los prerrafaelistas pusieron gran interés en la plasmación de esa dicotomía impuesta por la doble moral del siglo XIX, entre dos modelos femeninos, el de la mujer-esposa y el de la mujer-pecadora. En

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

concreto, los prerrafaelistas mostraron un gran interés por el segundo modelo, al que atribuyeron unas características iconográficas determinadas, que apuntaban a la belleza seductora y destructiva para el hombre. Habrá en todas esas pinturas, una serie de motivos recurrentes, como la actitud provocativa o el cabello suelto y abundante, en ocasiones rizado y ondulado. Simbólicamente, el pelo, sobre todo el femenino, es una manifestación energética, y ha tenido un protagonismo relevante en infinidad de obras plásticas. La cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia (en Baudelaire asume un valor de río o mar). Erika Bornay alude a estudios que han puesto de relieve su poder fetichista, el cual ha sido para muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual: se afirma que la atracción por el cabello está relacionada con el desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza. Ello explica por qué la exhibición de la cabellera ha encontrado, y encuentra aún en nuestra actualidad, condenas y restricciones morales y religiosas. En la Inglaterra victoriana una mujer honesta no llevaba el cabello suelto en público, sino siempre recogido, como podemos constatar en las fotografías de la época. La representación del cabello suelto se consideraba una muestra de deseo de seducción, por un lado, y de transgresión de las normas establecidas, por otro. El pelo bien cuidado y largo es uno de los elementos más seductores de la mujer. En *La Curée*, vemos que el cabello es una fuente de preocupación para Renée:

"La jeune femme disait d'ordinaire que tout le visage est dans la chevelure. Elle soignait la sienne avec dévotion" (*La Curée*: 124).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Pero es con ocasión de sus encuentros amorosos con Maxime en el invernadero, cuando Zola la retrata con el pelo suelto, con las connotaciones de peligrosidad y poder que esto implica, tal como vemos en tantas representaciones de mujeres fatales pintadas por los prerrafaelistas y simbolistas:

“Quand il revint à lui, il vit Renée [...] Les cheveux tombés, les épaules nues, elle s'appuyait sur ses poings” (*La Curée*: 199)

Para representar esta tipología de mujer pecadora, tanto Zola como los prerrafaelistas recuperaron mitos y relatos bíblicos: Fedra, Eva, Lilith o Pandora.

De entre todos los pintores del grupo, será Dante Gabriel Rossetti el que desarrolle un simbolismo más personal. Aunque intentó ajustarse a los preceptos prerrafaelistas, se advierte en él una menor atención a la reproducción fiel de la realidad que en sus compañeros. Pese a que Ruskin había exigido la fidelidad a la naturaleza, considerada como obra de Dios-artista¹⁶, para Rossetti la belleza no procede ya de la adecuada imitación de algo externo, sino de la autenticidad en la expresión de la idea interior del artista. Propugna una fidelidad al alma del pintor, el cual tiene su propio universo interior, poblado de símbolos.

Rossetti, hijo de madre inglesa y de padre italiano exiliado en Inglaterra, hombre erudito, especializado en Dante, estuvo siempre rodeado de una atmósfera culta y literaria, y desde sus inicios se movió entre la poesía y la literatura. En 1848 formó la hermandad prerrafaelita, y aunque se le conoce y nombra como artista perteneciente a este grupo, en realidad, la hermandad como tal desapareció en 1853, dándose la

¹⁶Los prerrafaelistas estuvieron muy influidos por las teorías de John Ruskin, quien a su vez estuvo influido por el neoplatonismo tal como fue entendido en la Edad Media: la belleza es un atributo de Dios, como afirmaba San Agustín.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

paradoja de que las obras pictóricas que le han dado fama son posteriores y no responden a los principios y a los postulados morales de aquella primera confraternidad de artistas, pero es a partir de él que la posteridad, en cierta manera, ha reinventado el prerrafaelismo. A partir de 1860, con Swinburne y Whistler, Rossetti entra a formar parte de un grupo que defenderá el arte como fenómeno independiente de la moral, y es desde ese momento cuando empieza a pintar una serie de figuras de mujer de medio cuerpo que iban a escandalizar a la puritana y sexofóbica sociedad victoriana.

La primera de estas obras es la conocida como *Bocca Baciata* (1859, ilustración 56), cuyo título e imagen se basan en un cuento de Boccaccio referente a una mujer con muchos amantes cuyas caricias y besos renovaban constantemente la frescura de su boca. Este cuadro, condenado en su época por vulgar y sensual, inaugura su iconografía de figuras femeninas de labios carnosos y de abundantísima cabellera. Para esta pintura posó la joven Fanny Cornforth, que durante unos diez años fue la principal modelo y también amante del artista. Un hermoso y abundante pelo era el primer requisito que Rossetti exigía a sus modelos, a quienes en muchas ocasiones, él mismo peinaba.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 56, Bocca Baciata, www.google.es/search?q=bocca+baciata+Rossetti&biw

Como ya explicamos en el análisis del discurso poético, Zola, en las descripciones del invernadero, trata también ampliamente el asunto de los labios, metaforizados a través de las flores del hibiscus de la China. Éstos cobran una fuerte significación sexual, porque remiten a los órganos genitales femeninos. El elemento de la sangre evoca la violencia, símbolo de la perversidad de la mujer fatal:

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

"On eût dit [les fleurs de l'Hibiscus de la Chine] des bouches sensuelles de femmes qui s'ouvraient, les lèvres rouges, molles et humides, de quelque Messaline géante, que des baisers meurtrissaient, et qui toujours renaissaient avec leur sourire avide et saignant" (*La Curée*: 74).

"Elle le baisait de sa bouche irritée. Sa bouche s'ouvrait alors avec l'éclat avide et saignant de l'Hibiscus de la Chine, dont la nappe couvrait le flanc de l'hôtel. [...] Ses baisers fleurissaient et se fanaient, comme les fleurs rouges de la grande mauve, qui durent à peine quelques heures, et qui renaissent sans cesse, pareilles aux lèvres meurtries et insatiables d'une Messaline géante" (*La Curée*:203).

En cuanto a la manzana que aparece en el ángulo inferior de la tela, seguramente simboliza el fruto de la tentación y el pecado. Por otra parte, el color de pelo rojizo tiene connotaciones de bajeza y traición y de ser emblema de una sensualidad exacerbada y animal (Cirlot, 1979).

Se podría afirmar que el icono de la mujer desobediente, situada fuera del círculo de lo correcto, es el de Lilith. Esta figura legendaria del folclore judío, de origen mesopotámico era considerada según la tradición judía, la primera esposa de Adán, anterior a Eva. Lilith abandonó voluntariamente el Edén instalándose junto al mar Rojo, donde se convirtió en amante de Samael (ángel en la tradición judía). Más tarde se transformó en un demonio que raptaba a los niños en sus cunas por la noche y se unía a los hombres como un súcubo, engendrando hijos con el semen que los varones derramaban involuntariamente cuando estaban dormidos. Se la representa como una mujer de gran belleza, con el pelo largo y rizado, generalmente de color rubio o pelirrojo. Lilith puede adoptar numerosos aspectos: el de la maga Circe, el de la Gorgona Medusa, o incluso el de una serpiente.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

La creación por Rossetti del cuadro *Lady Lilith*, pintado entre 1864 y 1868 (ilustración 57), coincide en el tiempo con los primeros intentos de la mujer de emanciparse en la sociedad decimonónica. Este personaje es para Rossetti la mujer fatal moderna, aunque él nunca utilizó este término.

Mario Praz afirma que "siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel" (Praz, 1999, cita de Eetessam, G., 2009: 235). Es por eso por lo que el cambio de roles en la vida real acarrea siempre un cambio habitualmente más marcado en la literatura. Siguiendo a Golrokh Eetessam, la definición de este tipo de mujer y el camino hacia la construcción del estereotipo son propios de la segunda mitad del siglo XIX —la primera mitad está dominada más por el hombre fatal, el dandy de constitución byroniana, el tipo del seductor—. El momento histórico vivido a finales del siglo XIX, los nuevos roles que las mujeres comenzaban a jugar hicieron de este instante el adecuado para revivir un personaje cuya imagen ha sido utilizada siempre a tenor de las necesidades de la élite patriarcal.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 57, Lady Lilith, wikipedia.org/wiki/Lady_Lilith

Dannielle Bruckmuller-Genlot recuerda que las investigaciones de Rossetti sobre Lilith coinciden con las preocupaciones colectivas de una época que teme la bajada de la natalidad y la liberación de las mujeres. Rossetti refleja la encarnación de un malestar profundo, cuyas razones van a aparecer poco a poco con más claridad. Lilith es, por su nombre, asociada al Movimiento de Emancipación de la Mujer de 1869 por Ponsonby A. Lyons. En los años 60 hay una verdadera batalla periodística entre la revista *Athenaeum*, hostil a las feministas (y que leía Rossetti) y la *Westminster Review*,

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

que las favorecía. La mayor parte de los periódicos leídos por Rossetti, como *The Saturday Review*, deploraban la agitación de las sufragistas. En conjunto, esos artículos antifeministas asociaban sistemáticamente la emancipación de la mujer al rechazo de la maternidad.

Aunque Zola no llega a formularlo de forma expresa en *La Curée*, Renée es también, por su comportamiento, una mujer enfrentada al concepto de maternidad. Caballos Bejano pone de relieve la importancia de la imagen materna en la mentalidad de Zola. Para él la mujer es el símbolo de la vida y su fin es continuarse en sus hijos, reflejando aquí el escritor, como en un espejo, la esterilidad de su matrimonio. Considera que los hijos son el motivo justificado de la unión de una pareja; así justifica él también ideológicamente su relación con Jeanne Rozerot aunque se haya realizado fuera de la unión matrimonial. Vemos claramente cómo en Zola la sexualidad, la mujer, el ser femenino no pueden separarse del concepto de madre. El escritor la hace responsable de la evolución de la humanidad ya que, aunque puede propagar algunas taras, su fecundidad es siempre positiva puesto que es a través de ella como el ser humano puede regenerarse.

Ya hemos mencionado el gran interés de Zola por incluir referencias a figuras bíblicas en sus obras, interés que se debe sobre todo al gran valor estético de este libro, fuente inagotable de imágenes. Es interesante observar cómo, sobre la base de la Eva del Génesis que todos tenemos en nuestro imaginario religioso, Zola juega a hacer sus modificaciones. Tanto Renée, en *La Curée*, como Albine, en *La Faute de l'abbé Mouret* son refiguraciones de la Eva bíblica: Albine no se da por satisfecha hasta que no ha descubierto el árbol y ha conducido a Serge hasta él; Renée, que disfruta

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

dominando a Maxime, plegándolo a su pasión, yace junto a él bajo la tanguina de Madagascar, el árbol prohibido del invernadero. Las acciones de las dos mujeres conllevarán que sus respectivos mundos, concebidos en principio —como el de Eva— como proyectos de felicidad perpetua, se conviertan en una carrera de dolores y pesadumbres.

La versión griega de la de la Eva bíblica es el personaje de Pandora, una de las primeras mujeres fatales de la mitología, a quien, como a Eva, se le impone la culpa de todos los males que padece la humanidad. Pandora es una especie de duplicado de Eva. No al revés, ya que, como apunta Gonzalo del Cerro, en su artículo *La Eva bíblica y la Pandora griega*, todos los textos citados sobre la creación de la mujer y su decisiva participación en la desobediencia al mandato de Dios pertenecen a la tradición Yahvista, que se remonta al siglo IX a. C. El mito de Pandora y toda su peripecia literaria es obra de Hesíodo, que componía sus obras la *Teogonía* y *Los trabajos y los días* hacia la mitad del siglo VIII a. C.

La situación anterior al episodio de Pandora, recuerda la vida de Adán y Eva en el Paraíso. Cuenta Hesíodo: “Antes vivía la raza humana sobre la tierra sin males y al abrigo de la dura fatiga, libre de las dolorosas enfermedades que conducen a la muerte” (*Trabajos* 90-92). Pero se produjeron unos hechos que vinieron a trastocar este idílico estado de cosas. Cuando los mortales e inmortales se separaron, Prometeo —hijo de Jápeto, uno de los dioses titanes— urdió un engaño para que en adelante, cuando los hombres sacrificaran animales a los dioses, solo les reservaran los huesos y pudieran aprovechar para sí mismos la carne y las vísceras. Zeus, furioso por el ardid, les negó el fuego a los hombres, pero Prometeo, hurtándolo, se lo restituyó. Era este

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

un elemento más que útil para el progreso de la humanidad. Zeus reaccionó esta vez proyectando para Prometeo y los hombres una gran desgracia, y dio las órdenes oportunas para que los dioses se pusieran manos a la obra. Así, ordenó a Hefesto el artesano, que modelara con barro un amable cuerpo de doncella. Pero en el producto final colaboraron los dioses aportando toda clase de dones: Atenea, Afrodita, Hermes, las Gracias, la Persuasión, las Horas. Por tratarse de un regalo de los dioses, Hermes le dio el nombre de Pandora (pân y dôra: “todo” y “dones”).

Prometeo advirtió a su hermano Epimeteo que no aceptara ningún regalo de Zeus si no quería hundirse en la ruina, pero Epimeteo aceptó el regalo y tomó a Pandora por esposa. Zeus le había entregado una jarra a Pandora (la expresión “caja de Pandora” en lugar de jarra o ánfora es una deformación renacentista) que contenía todos los males y miserias, con los que pensaba vengarse de los hombres. Prometeo recomendó encarecidamente a Pandora que no la abriera, pero ella, llena de curiosidad, destapó el recipiente y de él se escaparon todos los sufrimientos y el dolor que asolaría el mundo. La similitud de esta primera mujer del mundo pagano con la Eva de mundo cristiano es incontestable: ambas fueron creadas por un dios masculino, ambas sucumbieron a la curiosidad y la desobediencia, y ambas son culpables del dolor que aflige desde entonces a los seres humanos. La jarra de Pandora equivale a la manzana de Eva. Tanto en unos mitos como en otros la introducción de la mujer en el mundo representó el fin de un Edén, de un lugar paradisíaco que devino desde entonces un lugar de sufrimiento y dolor. La historia de Eva es la de un cierto concepto de la mujer en la historia occidental; ella ha venido simbolizando un prototipo femenino: el de quien tentando al varón, hace que este y toda su descendencia se pierdan. La

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

captación de este problema es la base de la iconografía de Pandora para el simbolismo del siglo XIX, dominado por la idea de la mujer fatal. Con Pandora se inicia una tradición misógina.

Hay una gran similitud entre los destinos de Eva, Pandora, Renée y Albine. Todas tienen en común la curiosidad. Renée, harta de lujos, de bailes y cenas de gala, de vestidos caros y de amantes, intuye que tiene que haber “autre chose” que la salve de su gran vacío interior:

“Je veux autre chose. Est-ce que je sais, moi! Si je savais... Mais, vois-tu, j'ai assez de bals, assez de soupers, assez de fêtes comme cela. C'est toujours la même chose. C'est mortel... Les hommes sont assommants!” (*La Curée*: 46).

Albine siente que en el jardín del Paradou tiene que haber zonas distintas de las que ya conoce, algún rincón en el que la sombra sea más fresca y la hierba más blanda:

“Il y a bien des coins que j'ignore. Depuis des années que je me promène, je sens des trous inconnus autour de moi, des endroits où l'ombre doit être plus fraîche, l'herbe plus molle... Écoute, je me suis toujours imaginé qu'il y en avait un surtout où je voudrais vivre à jamais. Il est certainement quelque part; j'ai dû passer à côté, ou peut-être se cache-t-il si loin, que je ne suis pas allée jusqu'à lui, dans mes courses continuelles... N'est-ce pas? Serge, nous le chercherons ensemble, nous y vivrons” (*La Faute de l'abbé Mouret*: 171).

Hay varias versiones del mito de Pandora, una de las cuales se encuentra en la *History of Women* de Thomas Heywood, de la que Rossetti poseía una copia. En la obra (ilustración 58) vemos que Pandora está abriendo una caja para dejar escapar una nube de males alados. Sorprenden el uso de los marrones y el tono naranja apagado, que envuelven a Pandora en un aura de misterio. Rossetti mostró a Jane como a una hechicera maltratada por los dioses, más que como a la traedora del infortunio.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

También Renée, pese a poseer un poder aterrador, es presentada por Zola como una víctima de la sociedad, de su educación y de su marido.

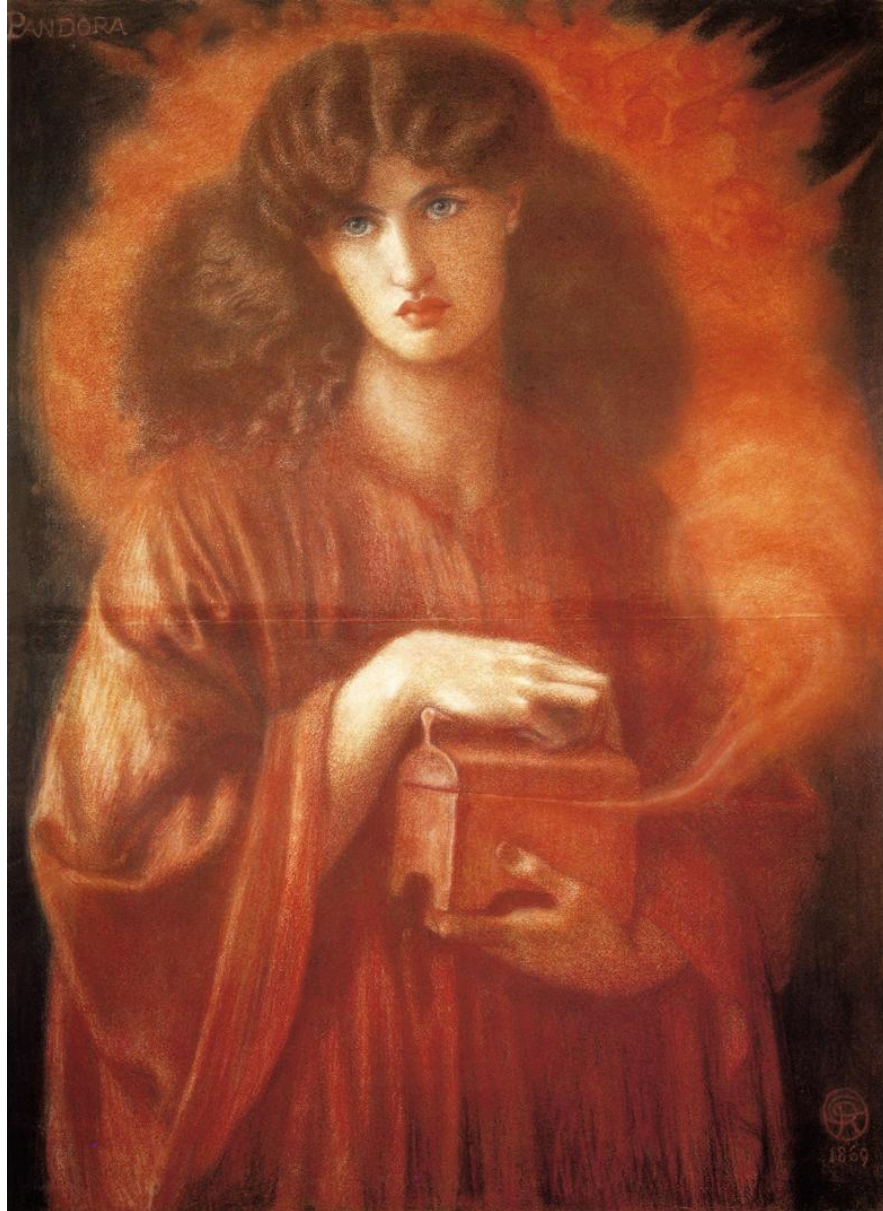


Ilustración 58 Pandora, 346ikipedia.org/wiki/User:Smallbones/

Otro caso notorio de una diosa pagana que infringió las normas es el de Proserpina. Si bien para Eva esto supuso el extrañamiento del paraíso terrenal, para la diosa de la cosmogonía griega, significó la reclusión en la tierra de los muertos.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Proserpina es el nombre que los romanos dieron a la diosa de los infiernos, la griega Perséfone, que fue raptada por Plutón, rey del mundo subterráneo y de los muertos, y llevada a su palacio en el Hades, donde la obligó a casarse con él. Démeter, madre de Proserpina, suplicó a Zeus, su padre, que ayudara a su hija a regresar a la tierra, a lo que Zeus accedió con la condición de que esta no hubiera transgredido la prohibición que se le había hecho de probar alguno de los frutos del inframundo. Sin embargo, Perséfone había contravenido a este precepto comiendo un grano de granada, con lo que perdió la posibilidad de un retorno definitivo a la tierra. Se la castigó a permanecer cautiva en el Hades seis meses al año durante el resto de su vida, si bien se le concedió la posibilidad de pasar la otra mitad del año entre los vivos. La similitud entre el destino de Proserpina y el de Renée es manifiesta. Solo una mordedura bastó para destruir la vida de las dos mujeres: por comer del fruto prohibido, la joven Perséfone quedó desterrada en el Hades; la mordedura de una hoja de tanghina incitó a Renée a desear la depravación, lo que a la postre precipitó su hundimiento.

Dante Gabriel Rossetti realizó al menos ocho pinturas de Proserpina cautiva en el mundo subterráneo, con la granada fatal en la mano. No era extraño en el siglo XIX que los pintores expusieran sus obras junto a un poema en prosa o en verso relacionado con el tema del cuadro. Con más motivo lo iba a hacer Rossetti, que además era poeta. Para su *Proserpina* (1877) escribió un soneto, que en este caso aparece en el ángulo superior derecho del cuadro. Encontramos un paralelismo entre este poema de Rossetti, monólogo interior de Proserpina, y ciertos párrafos del último capítulo de *La Curée*, en los que Renée se lamenta al sentirse defraudada por la vida, desposeída de todo y abandonada por todos, incluso por Celeste, el último de sus

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

afectos. En estos últimos párrafos de la novela, que presentan el aspecto de una despedida, la mujer hace un rápido balance de su existencia: se identifica con el personaje de Fedra, que, como ella, había comido del fruto prohibido y sucumbido a un amor envenenado, y se hace juramento de no volver a caer nunca más en la misma trampa. En esos momentos en los que lo ve todo con tanta claridad, Renée siente ira contra las personas con las que en su día compartió una existencia superficial, a quienes, al contrario que a ella, esa locura de lujo y placeres a ultranza no ha destruido. Finalmente acude en busca de alivio al hôtel Béraud, a reencontrarse con el espacio de su niñez feliz, a llorar en el regazo de la madre, metaforizada por el Sena¹⁷ y a sentir el abrazo reconfortante de esta:

PÁRRAFOS DESCRIBIENDO LOS SENTIMIENTOS FINALES DE RENÉE	SONETO DE ROSSETTI QUE SIRVE DE GLOSA A SU CUADRO PROSERPINE
"Elle se rappela Phèdre, elle se souvint sans doute de cet amour empoisonné auquel elle avait entendu la Ristori prêter ses sanglots. [...] Dans le vide de son être, dans la mélancolie du départ de Céleste, ses souvenirs lui causaient une joie amère. Son coeur disait: Jamais plus! Jamais plus! [...] Elle ne se sentait pas d'indignation contre ces mangeurs de curée. Mais elle les haïssait, pour leur joie, pour ce triomphe qui les lui montraient en pleine poussière d'or du ciel. [...] Et elle, au fond de son coeur vide, ne trouvait plus qu'une lassitude, qu'une envie sourde. Était-elle donc meilleure que les autres, pour plier ainsi sous les plaisirs? ou était-ce les autres qui étaient louables d'avoir les reins plus forts que les siens? Elle ne savait pas, [...]. Elle chercha, les mains sur la poitrine,	"Afar away the light that brings cold cheer (Lejos de la luz que trae fría alegría)/Unto this wall, - one instant and no more (a esta pared, un instante y no más) Admitted at my distant palace-door (admitido en la puerta de mi palacio distante). / Afar the flowers of Enna from this drear (Lejos las flores de Enna de esta melancólica) / Dire fruit, which, tasted once, must thrall me here (fruta desesperada, que, una vez probada, me debe esclavizar aquí). / Afar those skies from this Tartarean gray (Lejos los cielos de este gris Tártaro) / That chills me: and afar, how far away (que me da escalofríos: y lejos, cuán lejos) / The nights shall be from the days that were (las noches que serán de los días que fueron). / Afar from mine own self I

¹⁷ Véase apartado *Paralelismo entre el jardín y el alma humana*, de capítulo II: *Análisis del discurso poético en La Curée*.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

<p>comme brûlée par un feu intérieur; et ce fut avec une soudaine espérance de soulagement, de fraîcheur salubre, qu'elle se pencha et dit au cocher: "À l'hôtel Béraud" [...], elle fit le voyage de la chambre des enfants. [...] Elle ouvrit la fenêtre, elle regarda l'immense paysage. [...] Mais ce qui la calmait, ce qui mettait de la fraîcheur dans sa poitrine, [...] c'était surtout la Seine, la géante, qu'elle regardait venir du bout de l'horizon, droit à elle, comme en ces heureux temps où elle avait peur de la voir grossir et monter jusqu'à la fenêtre. Elle se souvenait de leurs tendresses pour la rivière, de leur amour de sa coulée colossale, de ce frisson de l'eau grondante, s'étalant en nappe à leurs pieds, s'ouvrant autour d'elle, derrière elles, en deux bras qu'elles ne voyaient plus, et dont elles sentaient encore la grande et pure caresse. [...] Les mains jointes, elle sanglota dans la nuit tombante" (<i>La Curée</i>: 303, 308, 309, 311...313).</p>	<p>seem, and wing (Lejos de mi propio ser parezco estar y arrojé) / Strange ways in thought, and listen for a sign (extrañas formas de pensamiento y busco oír una señal): / And still some heart unto some soul doth pine (y todavía algún corazón por algún alma), / (Whose sounds mine inner sense is fain to bring (cuyos sonidos mi sentido interior de buen grado trae, / Continually together murmuring,) continuamente murmurando juntos,) / 'Woe's me for thee, unhappy Proserpine!' "Me acongojo por ti, desdichada Proserpina!")".</p>
---	---

Muchos han señalado las similitudes entre Proserpina y los dilemas personales de Jane Burden, la modelo que posó para este cuadro, esposa de William Morris, y con la que Rossetti había comenzado una relación íntima hacia julio de 1869: ambas eran mujeres jóvenes atrapadas en matrimonios infelices, anhelando la libertad. De la misma manera, encontramos una clara correspondencia entre Proserpina y Renée: las dos mujeres se encuentran atrapadas entre dos mundos; así como Proserpina había sido una doncella sin preocupaciones, que se entretenía recogiendo flores en los campos acompañada de su cortejo de ninfas hasta que fue raptada por Plutón, también Renée fue "raptada" por un marido que la arrancó de un ambiente familiar

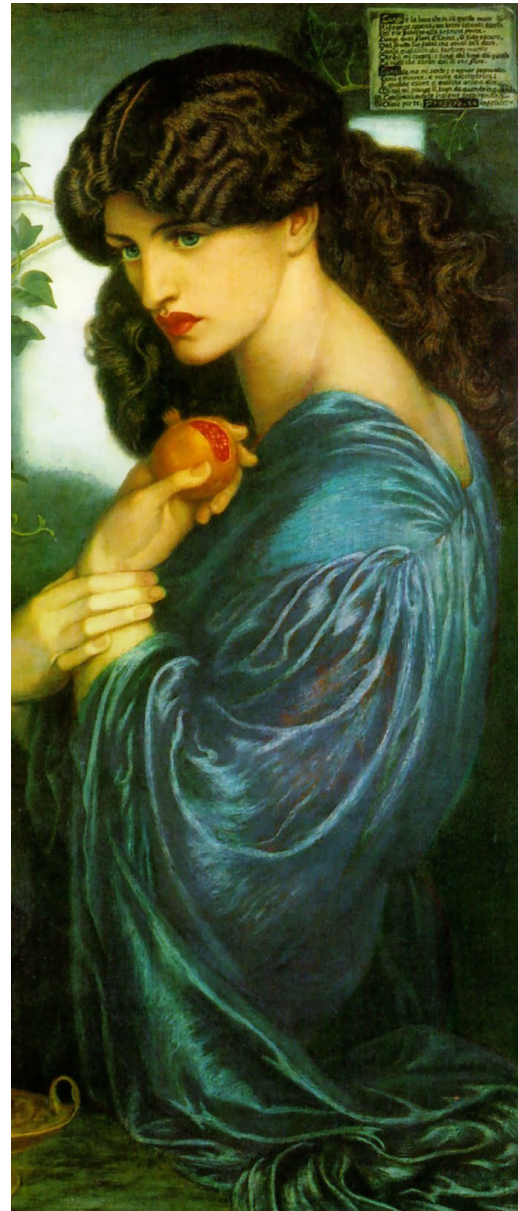
4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

caracterizado por la integridad y la rectitud moral, para arrojarla a una vida a ultranza de placeres mundanos, que terminará por devastarla:

"Renée, en face de ces mélancolies de l'automne, sentit toutes ses tristesses lui remonter au coeur. Elle se revit enfant dans la maison de son père [...]. Puis elle songea au coup de baguette de son mariage, à ce veuf qui s'était vendu pour l'épouser [...]; il la prenait, il la jetait dans cette vie à outrance, où sa pauvre tête se détraquait un peu plus tous les jours. Alors, elle se mit à rêver, avec une joie puérile, aux belles parties de raquette qu'elle avait faites avec sa jeune soeur Christine. Et, quelque matin, elle s'éveillerait du rêve de jouissance qu'elle faisait depuis dix ans, folle, salie par une des spéculations de son mari" (*La Curée*: 54-55).

Ilustración 59 Proserpina, [wikipedia.org/wiki/Proserpine_\(Rossetti_painting\)](https://wikipedia.org/wiki/Proserpine_(Rossetti_painting))

En el cuadro (ilustración 59), vemos a Proserpina sosteniendo con su mano el fruto prohibido mordisqueado, lo que recuerda al mito de Eva. La aciaga granada atrae la mirada del espectador, pues su color armoniza con el de los provocativos labios de la mujer. El simbolismo de la pintura, que es un indicativo bastante conmovedor de la grave situación de Proserpina, nos trae a la mente el drama de Renée, desgarrada entre Maxime y Saccard. El contraste entre luz y sombra que apreciamos en el fondo del cuadro es muy revelador, pues la sombra se



4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

puede interpretar como una señal del tiempo que Proserpina tiene que pasar en el inframundo, y la luz como símbolo del tiempo en la tierra. Este contraste entre luz y sombra que vemos en la pintura encontraría su correlato en la *La Curée*, en la fuerte oposición entre frío y calor que aparece en la segunda descripción del invernadero, en el capítulo IV, interpretable como el debate entre el bien y el mal que atormenta a Renée:

“Et ce bout de terre brûlante, cette couche enflammée où les amants s'allongeaient, bouillait étrangement au milieu de ce grand froid muet” (*La Curée*: 200).

“C’était alors au fond de cette cage de verre, toute bouillante des flammes de l’été, perdue dans le froid clair de décembre, qu’ils goûtaient l’inceste” (*La Curée*: 203).

Como Proserpina, Renée también es un ser dividido. Está desgarrada entre esos apetitos y deseos que la corrompen y las virtudes burguesas que ha heredado de su padre. Ella posee una conciencia moral y sabe reconocer lo bueno y lo malo. Pero, rodeada de gente incapaz de hacer esa distinción, cede a deseos que forman también parte de su carácter.

Otra pintura que nos pone en contacto con el mito de la mujer fatal, es *Love’s shadow*, de Frederick Sandys (ilustración 60), en la que la modelo aparece mordiendo un ramillete de miosotis, planta a la que popularmente se denomina nomeolvides, y que es conocida, simbólicamente, como la flor del amante eterno. En los dibujos preparatorios al cuadro, la mujer muerde un ramillete de madreselva, planta a la que se atribuye la simbología de vínculo de amor. Presumiblemente, las flores le han sido entregadas a la joven por su amado para que esta no lo olvide. Sin embargo, el gesto

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

de rabia con el que ella muerde el pequeño ramo nos induce a preguntarnos si no es realmente la mujer la que teme ser olvidada.



Ilustración 60, Love's shadow, twitter.com/estheticism

Encontramos una correspondencia entre la escena de este cuadro y la del otro cuadro “pintado” por Zola en la primera descripción del invernadero, en la que Renée,

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

irritada por los celos que le produce la visión de Maxime flirteando con Louise, muerde la hoja de tanguina. Como la modelo de *Love's shadow*, Renée manifiesta aquí su faceta más animal, mostrándose enloquecida, diabólica y misteriosa. Responde así a la tipología exacta de la mujer fatal: sensual, atractiva y seductora, pero perversa, peligrosa y amenazante al mismo tiempo:

“La vue de Maxime et de Louise, comme elle traversait une allée, avait brusquement arrêtée la jeune femme derrière un arbuste. [...] À cette heure de vision nette, toutes ses bonnes résolutions s'évanouissaient à jamais, l'ivresse du dîner remontait à sa tête, impérieuse, victorieuse, doublée par les flammes de la serre. Elle ne songeait plus aux fraîcheurs de la nuit qui l'avaient calmée, à ces ombres murmurantes du parc, dont les voix lui avaient conseillé la paix heureuse. Ses sens de femme ardente, ses caprices de femme blasée s'éveillaient. [...] «l'autre chose» vainement cherchée par Renée dans le bercement de sa calèche, dans la cendre fine de la nuit tombante, et que venait brusquement de lui révéler sous la clarté crue, au milieu de ce jardin de feu, la vue de Louise et de Maxime, riant et jouant, les mains dans les mains. [...] Devant [Renée] se dressait, avec l'appel du vertige, une jouissance inconnue, chaude de crime, plus âpre que toutes celles qu'elle avait déjà épuisées, la dernière qu'elle eût encore à boire. Elle n'était plus lasse. L'arbuste derrière lequel elle se cachait à demi, était une plante maudite, un Tanghin de Madagascar, aux larges feuilles de buis, aux tiges blanchâtres, dont les moindres nervures distillent un lait empoisonné. Et, à un moment, comme Louise et Maxime riaient plus haut, dans le reflet jaune, dans le coucher de soleil du petit salon, Renée, l'esprit perdu, la bouche sèche et irritée, prit entre ses lèvres un rameau du Tanghin, qui lui venait à la hauteur des dents, et mordit une des feuilles amères” (*La Curée*: 198).

Tras haberse producido la mordedura de tanguina, al final del capítulo I, la acción se interrumpe en los capítulos II y III, para dar paso a un periodo de explicación-exposición. En el capítulo IV, la actividad se reanuda justo donde había quedado interrumpida en el momento de la mordedura. Esta acción por parte de Renée, marca el punto de inflexión por el que ella está dispuesta a cometer el vil acto de convertirse

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

en la amante de su hijastro. Como vemos, la mordedura de la hoja ha tenido el valor de un gesto iniciático, los sólidos principios sobre los que se apoyaba su educación de burguesa honesta se han derrumbado:

"À cette heure, elle voulut le mal, le mal que personne ne commet, le mal qui allait emplir son existence vide et la mettre enfin dans cet enfer, dont elle avait toujours peur, comme au temps où elle était petite fille" (*La Curée*, p. 198).

La composición de *Love's shadow* es casi idéntica a *Proud Maisie* (ilustración 61) — tema del que Frederick Sandys llegó a realizar al menos trece versiones en diferentes técnicas—, salvo porque en esta ocasión la modelo muerde un mechón de su pelo. La mujer que posó fue en ambos casos la actriz Mary Emma Jones, que dejó los escenarios para convertirse en modelo y musa del pintor, y que llegó a ser la madre de sus diez hijos. Tanto una obra como la otra datan de los años 60 del siglo XIX, la época en la que Frederick Sandys estuvo más influenciado por Rossetti. Influencia que se pone de manifiesto por el tipo de retrato de medio cuerpo, con abundante cabellera y actitud dominadora de mujer fatal. Quizás no sea casual que por esta misma época, 1864-68, Rossetti pintara *Lady Lilith*, donde como hemos visto, la primera mujer de Adán aparece peinando su exuberante cabellera.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte



Ilustración 61 Proud Maisie, www.sandys.norfolk.gov.uk/sand197.htm

El título *Proud Maisie* fue tomado de un poema de Walter Scott, *The Pride of Youth*, que aparece en el capítulo 40 de *The Heart of Midlothian* (1818). En este poema, Maisie, entusiasmada por saber si se casará con un hombre guapo y rico, le pregunta a Robín sobre su futuro. Él le responde que será llevada a una iglesia por seis hombres fuertes que harán su cama nupcial. En realidad, el evento que Robín está anticipando a

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Maisie a través de estos juegos de palabras no es su boda sino su muerte, en castigo por el orgullo y vanidad de la joven:

<p>Proud Maisie is in the wood, Walking so early; Sweet Robin sits on the bush, Singing so rarely. "Tell me, thou bonny bird, When shall I marry me?" - When six braw gentlemen Kirkward shall carry ye.' "Whom makes the bridal bed, Birdie say truly?" - "The grey-headed sexton That delves the grave duly. "The glow-worm o'er grave and stone Shall light thee steady. The owl from the steeple single, 'Welcome, proud lady'"</p>	<p>La orgullosa Maisie se encuentra en el bosque, Caminando tan temprano; El dulce Robín se sienta en el arbusto, Cantando tan raramente.</p> <p>"Dime, tú lindo pájaro, ¿Cuándo me casaré?" Cuando seis caballeros Fuertes te lleven a la iglesia. "¿A quién le hacen la cama nupcial, Dime de verdad, pajarito?" "El sacristán de cabello gris Que excava la tumba debidamente.</p> <p>"La luciérnaga del sepulcro y la piedra Te iluminará constantemente. El búho del sencillo chapitel, 'Bienvenida, orgullosa señora"</p>
---	---

También es notorio el paralelismo entre la expresión de la protagonista de *Praud Maisie*, al escuchar el presagio que le hacen los personajes del bosque sobre su aciago destino, y la que adivinamos en el rostro de Renée en la escena de la fatídica mordedura de la tanguina, la planta más peligrosa de todas las que se encuentran en el invernadero. Quizás, como ocurre en el poema de Scott, que le sirve de inspiración a Sandys para el cuadro, hay un tono premonitorio en este pasaje de *La Curée*, y Renée presiente que la vida de pecado hacia la que se va a precipitar terminará por consumirla física y mentalmente y la llevará a la destrucción y a la muerte. Con ello se

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

pone de manifiesto una vez más el afán de Zola por mostrarnos que la muerte es el único elemento capaz de aplacar la lujuria.

4.3.2. Tratamiento de la mujer fatal por los simbolistas

Como explica Waldinger Ingeborg en su libro *Zola et la peinture*, el autor de *La Curée* estuvo dividido entre dos sentimientos contrarios: su inclinación hacia la perfección científica y hacia una expresión realista de la vida contemporánea, por un lado, y su deseo de trascender ese orden de realidades determinadas en pos de una visión simbolista y mítica del universo, por otro. Hacia el final del Segundo Imperio, a mediados de los años 60, Zola redacta sus primeros escritos sobre arte. Es esta una época de fe absoluta en las ciencias, en la habilidad económica, en el progreso técnico y en el dinero, valores todos que implican la opresión de toda fantasía y que no admiten sensibilidad hacia los misterios insondables. Zola también abogó por el progreso técnico y las ciencias naturales, por el respeto a los efectos del medio, de lo hereditario y de la predisposición como leyes científicas. Como consecuencia de esta búsqueda de la observación y de la representación metódica de los hechos para llegar a la verdad, el arte romántico y el arte simbolista le parecen detestables a Zola en la medida en que esa pintura no representa un trozo de realidad, sino un pequeño universo cargado de significación. Sin embargo, como aclara Ingeborg, el Zola novelista no se hace eco del Zola crítico de arte, ya que el primero sí concede un lugar muy importante al mito y al símbolo.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

En el siglo XIX, el período comprendido entre el final de los años 70 y el comienzo de los 80 marca el apogeo del naturalismo. En oposición a esto, en 1886 el pintor francés Jean Moréas da nombre al simbolismo, si bien se puede determinar que el movimiento llevaba en vigor desde la década anterior. Su nacimiento es una reacción al naturalismo y al realismo, los cuales, como movimientos anti-idealistas y con un fuerte compromiso de denuncia social, chocan con el ideario simbolista cuya máxima consigna es que el mundo es un misterio no desvelado, lleno de ideas que evocan misticismo o magia. En su Salón de 1876, Zola se refiere a la reacción simbolista de Gustave Moreau al naturalismo como una consecuencia lógica¹⁸:

“Le naturalisme contemporain, les efforts de l'art pour étudier la nature, devaient évidemment appeler une réaction et engendrer des artistes idéalistes. Ce mouvement rétrograde dans la sphère de l'imagination a pris chez Gustave Moreau un caractère particulièrement intéressant. Il ne s'est pas réfugié dans le romantisme comme on aurait pu s'y attendre; il a dédaigné la fièvre romantique, les effets de coloris faciles, les dérèglements du pinceau qui attend l'inspiration pour couvrir une toile avec des oppositions d'ombre et de lumière à faire cligner les yeux. Non, Gustave Moreau s'est lancé dans le symbolisme” (Zola, E., 1876).

El simbolismo tiene su precedente más directo en el prerrafaelismo pero, al contrario que este, sus temáticas están envueltas en un halo de oscuridad y claustrofobia, cercanas a la más pura pesadilla. Dichas temáticas reflejan el malestar social y cultural, el miedo ante los cambios en la mentalidad sexual, y cómo estos cambios afectan a la manera de relacionarse hombres y mujeres. El vehículo conductor de todos estos miedos y malestares será la mujer. La “femme fatale” finisecular tomará forma en el simbolismo habitando universos mitológicos, bíblicos, históricos y

¹⁸ Véase el Salón de Zola sobre Gustave Moreau en la sección *Apéndices*.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

quiméricos. Esta mujer fatal se caracterizará por su feminidad peligrosa —perversa, fría, incitadora al mal, con gran capacidad de dominio y con una fuerte sexualidad cercana a lo animal— y por aparecer en escenarios suntuosos, saturados de accesorios lujosos, impregnados de una atmósfera sensual y mortífera.

De esta combinación de sensualidad y muerte, surge la idea de la vampiresa. Los artistas finiseculares rescatarán la imagen de la vampiro del folclore centroeuropeo y de la literatura, que desde finales del siglo XVIII se hace eco de estas mujeres fatales por excelencia, monstruos nocturnos que acechan a sus víctimas —masculinas por lo general— para desangrarlas cuando más indefensas se encuentran. *La novia de Corinto* de Goethe (1797) o *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu (1872) inspirarán a artistas como Philip Burne-Jones, hijo del prerrafaelista Edward Burne-Jones, en *El vampiro* (1897), o a Edward Munch en otro cuadro con el mismo título (1893). Renée adopta las características de la vampiresa cuando tiene sus encuentros amorosos con Maxime en el invernadero. En este espacio, la heroína de *La Curée* llega a descubrir aspectos de su sensualidad que permanecían inexplorados hasta el momento: aspectos vampíricos, dominadores, devoradores, enérgicos; una erotización un poco animal:

"Elle guettait Maxime, cette proie renversée sous elle, que s'abandonait, qu'elle possédait tout entière. Et, de temps à autre, elle se penchait brusquement, elle le baisait de sa bouche irritée" (*La Curée*: 203).

El concepto de vampiresa nos conduce directamente al del andrógino, pues la mujer fatal, en su afán por saciar su sed de placeres, absorbe todo del hombre (energía, voluntad, sangre, semen). Si el mundo de Moreau está poblado de jóvenes andróginos,

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

como el que aparece en *Edipo y la esfinge*, expuesto en el Salón de 1864 (ilustración 62), también en Zola el tratamiento de la androginia es en general el mismo que el de los escritores decadentistas. En efecto, en las literaturas naturalista y decadente de finales de siglo, la androginia es símbolo de perversión y vicio; aparece como el producto de un mundo corrompido y vicioso. Pero el vicio que conlleva la androginia del hombre no es el mismo que el que reside en la mujer con características masculinas. Siguiendo a Nadia Beaudoin, el afeminamiento del hombre es visto como una suerte de pereza, como ausencia de voluntad; con su virilidad, este hombre parece haber perdido su capacidad de decidir. Por otro lado, el vicio de la mujer masculinizada es voluntario. La mujer masculinizada es uno de los posibles avatares de esta nueva mujer a la que el hombre de fin de siglo teme tanto. La lesbiana causa al hombre el mismo miedo que la mujer fatal, porque ambas afirman su independencia del hombre. La lesbiana invierte, en tanto que dueña del juego en la relación amorosa, los papeles tradicionalmente atribuidos al hombre. Toda forma de libertad en la mujer es para el hombre un ataque a su virilidad, y estos dos tipos de mujer nueva suponen una liberación de una manera o de otra: la lesbiana lo hace apartando al hombre de sus relaciones amorosas y la mujer fatal tomando el poder en las relaciones con el sexo masculino (Beaudoin, 1998).

En *La Curée*, la ambigüedad sexual es presentada por Zola como el signo de una degradación del ser, lo que permanecerá como una constante a lo largo de toda su obra. Como manifiesta A. Belgrand, toda ambigüedad de este tipo es condenable por la moral del escritor, porque supone una transgresión demasiado inquietante de la oposición sexual fundamental hombre-mujer, oposición que garantiza el orden natural

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

de la fecundidad. Es conocida la importancia de esta última concepción para Zola, el vínculo entre su vida privada y su obra, sobre todo a partir de *Docteur Pascal*. Así, toda sexualidad equívoca aparece como un retroceso condenable. Lo que Zola condena de los personajes principales de la novela no es la tentación del incesto —asunto este que será largamente glorificado en *Le Docteur Pascal*—, sino la confusión sexual.

En cuanto a Maxime —a quien Zola se refiere en las notas preparatorias a *La Curée*, como "un petit crevé jeté à une louve"—, la presentación que el autor hace de él, al comienzo de su aparición en escena, cuando acaba de llegar del internado de Plassans, viene a confirmar las teorías sobre la degeneración de una raza:

"Les treize ans de Maxime étaient déjà terriblement savants [...]. Le vice en lui parut même avant l'éveil des désirs [...]. Renée [...] aurait vu que, tout fagoté qu'il était, le petit tondu, comme elle le nommait, souriait, tournait le cou, avançait le bras d'une façon gentille, de cet air féminin des demoiselles de collège. Il se soignait beaucoup les mains, qu'il avait minces et longues; [...] et il se serrait tellement, qu'il avait la taille mince, le balancement de hanches d'une femme faite [...] Le collège de Plassans [...], dans lequel se développa singulièrement ce tempérament neutre, cette enfance qui apportait le mal [...]. L'âge allait heureusement le corriger. Mais la marque de ses abandons d'enfant, cette effémination de tout son être, cette heure où il s'était cru fille, devait rester en lui, le frapper à jamais dans sa virilité (*La Curée*: 125).

En lo cronológico, los Rougon-Macquart comienzan a aparecer mucho antes que las obras que la historia de la literatura califica como decadentes. Sin embargo, la temática zoliana contiene ya la mayor parte de los asuntos que serán los de los decadentistas. Nadia Beaudoin destaca el afeminamiento de los hombres y el hundimiento de los valores familiares y morales, como algunos de los motivos decadentes de ese mundo moderno que espantan a Zola. Según el discurso de fin de siglo, el hombre de características femeninas aparece siempre en una sociedad que se

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

desmorona, y son las influencias nefastas de su medio las que hacen que el hombre sea "incompleto", esto en el sentido de que ha perdido la virilidad que justificaba su autoridad en el mundo estable que precedía al período decadente. En consonancia con este discurso, vemos que el aspecto femenino y el vicio van íntimamente unidos en Maxime:

"Cet être neutre, blond et joli, frappé dès l'enfance dans sa virilité, devenait, aux bras curieux de la jeune femme, une grande fille, avec ses membres épilés, ses maigres gracieuses d'éphèbe romanin" (*La Curée*: 200).

"Ce joli jeune homme, dont les vestons montraient les formes grêles, cette fille manquée, qui se promenait sur les boulevard, la raie au milieu de la tête, avec de petits rires et des sourires ennuyés, se trouva être, aux mains de Renée, une de ces débauches de décadence qui, à certaines heures, dans une nation pourrie, épuise une chair et détraque un intelligence" (*La Curée*: 200-201).

Zola pinta esta angustia de la relación entre los sexos, no solo creando personajes andróginos como Maxime, sino también personajes femeninos masculinizados. Son mujeres que toman un poco de libertad saliendo del papel femenino tradicional, ya sea por el aspecto físico o por el comportamiento (Beaudoin, 1998). A través del personaje de Renée, Zola propone dos formas de masculinización, por aspecto:

"Elle continuait à cligner des yeux, avec sa mine de garçon impertinent, son front pur traversé d'une grande ride, sa bouche dont la lèvre supérieure avançait, ainsi que celle des enfants boudeurs. Puis, elle voyait mal, elle prit son binocle, un binocle d'homme" (*La Curée*: 40).

"Renée, dans son coin, se trouva éclairée d'une lumière chaude et comme haletante. Elle avait relevé un peu son capuchon. Sa tête nue, couverte d'une pluie de petits frisons, coiffée d'un simple ruban bleu, ressemblait à celle d'un vrai gamin, au-dessus de la grande blouse de satin noir qui lui montait jusqu'au cou" (*La Curée*: 160).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

"Elle finit par mettre les coudes sur la table et par appuyer son menton entre ses deux poings à demi fermés. Dans cette légère étreinte, sa bouche se rapetissait, ses joues remontaient un peu, et ses yeux, plus minces, luisaient davantage. Ainsi chiffonnée, sa petite figure était adorable, sous la pluie de frisons dorés qui lui descendaient maintenant jusque dans les sourcils. Maxime la regardait à travers la fumée de son cigare. Il la trouvait originale. Par moments, il n'était plus bien sûr de son sexe; la grande ride qui lui traversait le front, l'avancement boudeur de ses lèvres, son air indécis de myope, en faisaient un grand jeune homme" (*La Curée*: 171).

Y por comportamiento:

"Je te dis que j'aime l'odeur du tabac, s'écriait-elle. Garde ton cigare... Puis, nous nous débauchons, ce soir... Je suis un homme, moi" (*La Curée*: 159).

Para culminar la inversión de valores, que es uno de los temas de la novela y de la visión zoliana del II Imperio, Renée es el motor de la relación, es ella quien encarna el papel masculino mientras que Maxime, femenino, se deja seducir por su madrastra. (Got, O., 1985). Cuando Zola habla de Renée en términos masculinos, parece querer insistir sobre todo en la gran voluntad, en su necesidad de actuar. Así, la joven se masculiniza más que nunca cuando adopta el papel dominante en su relación con Maxime:

"Renée jouissait de ses dominations, elle pliait sous sa passion cette créature où le sexe hésitait toujours" (*La Curée*: 200).

"Ils eurent une nuit d'amour fou. Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait" (*Ibidem*).

"Et c'était surtout dans la serre que Renée était l'homme" (*La Curée*: 201).

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

Por otro lado, esa visión maniquea de la mujer que impera en el siglo XIX, a la que nos hemos referido en otra sección de este capítulo, da lugar a su animalización. En los textos mitológicos se encuentra muy presente la relación mujer-animal (sirena, arpía, gorgona, gata o esfinge).

El concepto de la mujer felina, que adopta una actitud similar a la de los gatos —sensuales, de aspecto voluptuoso—, está referido en *La Curée*:

"Elle s'appuyait sur ses poings, l'échine allongée, pareille à une grande chatte aux yeux phosphorescents" (*La Curée*: 199-200).

"Renée blanchissait, dans sa pose de grande chatte accroupie, l'échine allongée, les poignets tendus, comme des jarrets souples et nerveux. Elle était toute gonflée de volupté, et les lignes claires de ses épaules et de ses reins se détachaient avec des sécheresses félines" (*La Curée*: 203).

Pero el tipo de animalización femenina que más destaca en las dos descripciones del invernadero, es el de la esfinge:

"Derrière elle, un grand sphinx de marbre noir, accroupi sur un bloc de granit, la tête tournée vers l'aquarium, avait un sourire de chat discret et cruel; et c'était comme l'idole sombre, aux cuisses luisantes, de cette terre de feu" (*La Curée*: 74).

Es esta una figuración simbólica particularmente significativa de la mujer fatal en el siglo XIX. El hecho de que sea mitad mujer mitad animal supone una combinación especialmente peligrosa, ya que por el aspecto femenino que presenta de cintura para arriba, proyecta una imagen materna que promete cuidados y protección al hombre, pero, después de conseguirlo, lo atrapa con sus garras de animal y se transforma en su dueña. Gustave Moreau, con su *Edipo y la esfinge*, pone por primera vez en evidencia

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

lo que había de provocación erótica en el comportamiento del monstruo, puesto que sexualiza la relación entre los dos personajes.

Como destaca A. Belgrand, en el invernadero Renée sufre los estados de regreso a edades más o menos míticas, cronológicamente imposibles de situarse de forma precisa, pero que tienen en el texto un valor de símbolo. El hecho de morder bruscamente, al final del primer capítulo, la hoja de tanguina, y de convertirse con ese gesto en "fille de la serre", no supone solamente para la joven el penetrar en el dominio del deseo y, por ende, de lo prohibido, sino, sobre todo, que ella va a conocer una serie de degradaciones más o menos perversas: mujer cruel, monstruo devorador, animal salvaje (Belgrand, A., 1987: 32). Estas degradaciones que se operan en Renée, enlazan con el mito de la esfinge. La fuerte sensualidad que irradia la esfinge del cuadro de Gustave Moreau, encaramada al cuerpo de Edipo, acariciando su muslo con las garras, nos trae a la mente la voluptuosidad animal de Renée poseyendo a Maxime. El hecho de que el hombre (Maxime) vea a la mujer como una esfinge demuestra también su miedo por la nueva mujer, miedo al cambio, a la modernidad:

"Le jeune homme, couché sur le dos, aperçut au-dessus des épaules de cette adorable bête amoureuse que le regardait, le sphinx de marbre, dont la lune éclairait les cuisses luisantes. Renée avait la pose et le sourire du monstre à tête de femme" (*La Curée*: 200).

Ya hemos insistido en la idea de que Renée es mujer fatal solo en el ámbito del invernadero, sin embargo la influencia que este jardín ejerce sobre ella es tan fuerte, que puede llegar a mantenerse incluso cuando la mujer se encuentra en otros espacios:

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

"Maintenant, elle lui faisait peur. Elle le couvait avec des yeux inquiétants, elle le possédait si despotiquement, qu'il croyait sentir des griffes s'enfoncer dans son épaule, quand elle posait là sa main blanche" (*La Curée*: 229).



Ilustración 62, Edipo y la Esfinge, *la profecía de circe*.
blogspot.com.es/2012/03/edipo.html

También las serpientes son animales que siempre están relacionados con la imagen de la mujer, porque fue Eva a quien sedujo una serpiente para incitarla a comer el

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

fruto prohibido, por lo tanto, ahora es ella la que seduce. La mujer recuerda a la serpiente por el erotismo de sus movimientos ondulantes y sinuosos, los cuales se utilizan también en la danza del vientre. Este asunto evoca la danza de la mítica Salomé, tan seductora que llegó a nublar los sentidos del viejo Herodes Antipas lo suficiente como para que este accediera al capricho de Salomé de matar a Juan el Bautista y servirle su cabeza en una bandeja.

La imaginación de los artistas conferirá al personaje de Salomé características negativas que fueron acentuándose con el paso del tiempo, sobre todo a partir del simbolismo, que, impregnado del espíritu decadente y misógino del siglo XIX, convertirá a este personaje en el modelo ineludible de mujer cautivadora y peligrosa, por estar relacionada con la seducción, el placer y la muerte.

El mito de Salomé ya había sido representado con anterioridad al siglo XIX, aunque en menor medida; la danza de la princesa judía es un tema frecuente en el arte europeo. Fue retomado por Heinrich Heine en su poema *Atta Troll: rêve d'une nuit d'été* en 1841, por Flaubert en 1877 en *Trois comtes*, por Hyusmans en *À rebours*, y por Gustave Moreau en sus cuadros *Salomé dansant* (1875) y *L'Apparition* (1874-76).

Salomé (+ c. 72 d. J.C), hija de Herodes Filipo y Herodías, instigada por su madre, obtuvo de su tío el tetrarca Herodes Antipas, como recompensa por haber bailado ante él, la cabeza de San Juan Bautista. Herodes Antipas incumple las leyes judías al enamorarse de su cuñada Herodías, a la que aparta de su hermanastro Herodes Filipo y, tras repudiar a su primera esposa, se une a ella. Juan el Bautista, siguiendo la tradición judía consideraba esta situación como incestuosa y así se lo manifestó a los dos amantes, que reaccionaron odiando al profeta y deseándole la muerte; pero,

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

conscientes de que el pueblo sentía aprecio por el Bautista, no se atrevieron a asesinarlo. Sin embargo, sus deseos de venganza pudieron finalmente cumplirse, gracias a Salomé, la joven hija de Herodías y Herodes Filipo, quien, manipulada por su madre, pidió la muerte del profeta. En el banquete que se ofreció para celebrar el cumpleaños de su padrastro, Salomé bailó para él, y su baile fue tan fascinante que Herodes Antipas juró que cumpliría cualquier deseo que ella le pidiera, a lo que la joven respondió exigiendo que se le entregara la cabeza de Juan el Bautista. Al haber realizado el juramento delante de toda la corte, Herodes Antipas no pudo negarse y tuvo que acceder a la petición de Salomé, sirviéndole la cabeza en una bandeja:

"Es que Herodes había prendido a Juan, le había encadenado y puesto en prisión por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo. Porque Juan le decía: "No te está permitido tenerla". Y aunque quería quitarle la vida, temía a la gente, porque le tenían por profeta. Más llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos gustando tanto a Herodes, que este le prometió bajo juramento darle lo que pidiese. Ella, instigada por su madre, "dame aquí, dijo, en una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista". Entristeciéndose el rey, pero, a causa de su juramento y de los comensales, ordenó que se le diese, y envió a decapitar a Juan en la prisión. Su cabeza fue traída en una bandeja y entregada a la muchacha, la cual se la llevó a su madre" (Mateo 14, 3-10).

Tanto en *Salomé dansant devant Hérode* y en *L'Apparition*, como en la segunda descripción del invernadero se adivina una búsqueda de paraísos lejanos y exóticos, que nos traslada, en el caso de las dos pinturas de Gustave Moreau, al palacio del tetrarca Herodes —los artistas de esta época se sienten fascinados por todo lo que tiene relación con Oriente—, mientras que en la descripción de Zola, esta búsqueda nos lleva a "mille lieues de Paris, en dehors de la vie facile du Bois et des salons officiels, dans le coin d'une forêt de l'Inde, de quelque temple monstrueux, dont le

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

sphinx de marbre noir devenait le dieu" (*La Curée*: 203). Si el invernadero se convierte en el espacio preferido por Renée y Maxime para sus encuentros amorosos, es porque en ese jardín, la pareja se siente transportada a lugares inusuales, a un mundo ajeno al suyo, en el que desaparecen los puntos de referencia sociales y morales.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

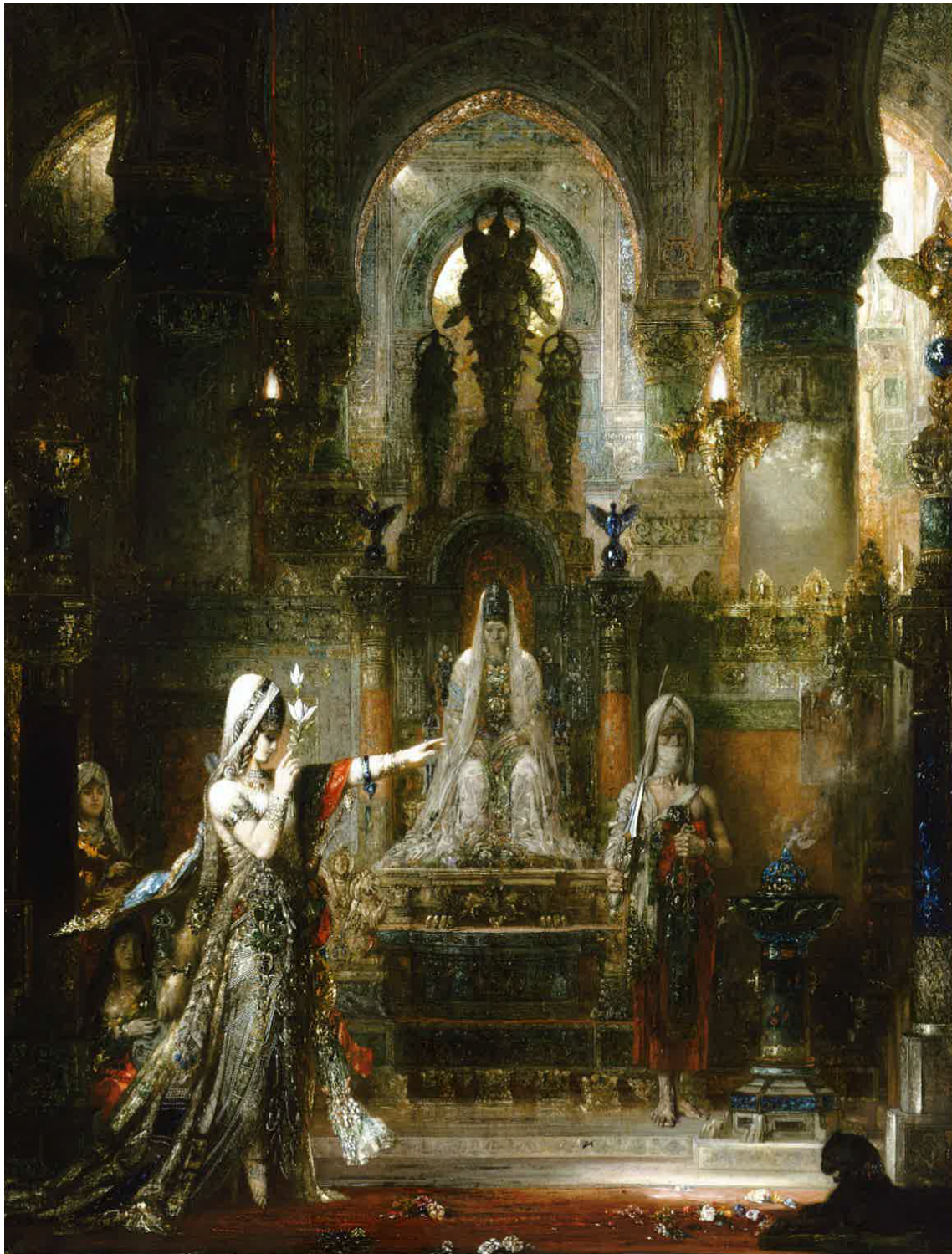


Ilustración 63, *Salomé dansant devant Hérode*, *Dossier de l'Art*, n° 225

En *Salomé dansant devant Hérode*, el humo del incienso, que contribuye a crear contornos vagos, trae a la mente el penetrante olor de las orquídeas del invernadero,

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

que, "dans leurs corbeilles que retenaient des chaînettes, exhalaient leurs souffles, semblables à des encensoirs vivants" (*La Curée*: 202). Por otro lado, los movimientos ondulantes de la danza de Salomé encuentran su correspondencia en los sinuosos deslizamientos de algunas plantas de invernadero:

"les Quisqualus, dont les fleurs pendaient comme des colliers de verroterie, filaient, se coulaient, se nouaient, ainsi que des couleuvres minces, jouant et s'allongeant sans fin dans le noir des verdure" (*La Curée*: 74).

Las descripciones del invernadero están encaminadas a presentarlo, más como un espacio de pesadilla que incita a un erotismo maligno, que como un jardín real. Uno de los recursos empleados para lograr este efecto, es la creación de una atmósfera recargada por el calor sofocante y por los olores de la gran cantidad de plantas exóticas que allí se dan cita:

"les Aerides, si tendrement parfumées; les Stanhopéa, aux fleurs pâles, tigrées, qui soufflent au loin, comme des gorges amères de convalescent, une haleine âcre et forte" (*La Curée*: 74).

"Et plus que l'étouffement chaud de l'air, plus que les clartés vives, plus que les fleurs larges, éclatantes, pareilles à des visages riant ou grimaçant entre les feuilles, c'étaient surtout les odeurs qui la brisaient. Un parfum indéfinissable, fort, excitant, traînait, fait de mille parfums: sueurs humaines, haleines de femmes, senteurs de chevelures; et des souffles doux et fades jusqu'à l'évanouissement, étaient coupés par des souffles pestilentiels, rudes, chargés de poisons. Mais, dans cette musique étrange des odeurs, la phrase mélodique qui revenait toujours, dominant, étouffant les tendresses de la Vanille et les acuités des Orchidées, c'était cette odeur humaine, pénétrante, sensuelle, cette odeur d'amour qui s'échappe le matin de la chambre close de deux jeunes époux" (*La Curée*: 75).

"La chaleur était suffocante, une chaleur sombre, qui ne tombait pas du ciel en pluie de feu, mais qui traînait à terre, ainsi qu'une exhalaison malsaine, et dont la buée montait, pareille à un nuage chargé d'orage. Une humidité chaude couvrait les amants d'une

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

rosée, d'une sueur ardente. [...] Et ce bout de terre brûlante, cette couche enflammée où les amants s'allongeaient, bouillait étrangement au milieu de ce grand froid muet" (*La Curée*: 200).

"Le bassin les mouillait d'une senteur âcre, profonde, où passaient les mille parfums des fleurs et des verdure" (*La Curée*: 202).

Este ambiente nocivo del invernadero recuerda al de *L'Apparition*, donde la barroca decoración ornamental, y la intensa luz dorada que irradia la cabeza cortada del Bautista, que hace que los contornos se destaquen fantasmagóricamente, producen una sensación de ahogo y angustia, de sublimación de lo horrendo.

Gallardo Saborido destaca como significativo el hecho de que la figura de Salomé aparezca primero, en *Salomé dansant devant Hérode*, engalanada con vestidos y joyas suntuosos y después, en *L'Apparition*, al concluir la danza, casi desnuda. La razón más ineludible para este cambio sería la más obvia: como parece natural, tras bailar la danza de los siete velos, Salomé se encuentra en estado de semi-desnudez. Pero no hay que olvidar el periodo artístico al que pertenecen los dos cuadros, el simbolista, periodo en el que Salomé es presentada como un ser para el engaño. Existe una arraigada corriente misógina que defiende que la mujer es peligrosa por bella y que su apariencia deliciosa no esconde sino una horrible esencia. El hombre romántico se había recreado en la descripción de lo que investigadores como Mario Praz han llamado la "belleza medusea". El comienzo de esta estética de lo horrendo tiene lugar en el poema que el cuadro *Medusa* (de autor desconocido pero atribuido a Leonardo da Vinci) inspiró a Percy Bysshe Shelley en 1819. En este vemos que lo que debería repeler atrae, en un nuevo apogeo de la estética de lo terrible. Zola se vale de este recurso para aludir los estragos de la sexualidad perversa, cuando en sus

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

presentaciones del invernadero, emplea metáforas evocadoras de lo monstruoso, lo horrendo y lo deforme:

"tandis que des Euryales laissaient traîner leurs feuilles rondes, leurs feuilles lepreuses, nageant à plat comme des dos de crapauds monstrueux couverts de pustules" (*La Curée*: 72).

"Aux angles, il y avait des Euphorbes d'Abyssinie, ces cierges épineux, contrefaits, plein de bosses honteuses, suant le poison" (*La Curée*: 73)

"Et, sous les arceaux, entre les massifs, ça et là, des chaînettes de fer soutenaient des corbeilles, dans lesquelles s'étaient étalées des Orchidées, les plantes bizarres du plein ciel, qui poussent de toutes parts leurs rejets trapus, noueux et déjetés comme des membres infirmes" (*La Curée*: 74).

"Dans l'eau épaisse et dormante du bassin, d'étranges rayons se jouaient, éclairant des formes vagues, des masses glauques, pareilles à des ébauches de monstres" (*Ibidem*).

"Pendant que les Euphorbes d'Abyssinie, dont ils entrevoyaient dans l'ombre les cierges épineux, contrefaits, pleins de bosses honteuses, leur semblaient suer la sève, le flux débordant de cette génération de flamme" (*La Curée*: 201).

Como expone Golrokh Eetessam, con lo cruel y lo macabro elevado al rango de suprema belleza, el campo artístico se encuentra perfectamente abonado para la aparición de la mujer fatal. La preeminencia de esta mujer diabólica, hace que el tipo de mujer angelical pierda toda la importancia que había tenido en la literatura anterior para convertirse ahora en un mero contrapunto de la mujer perversa. Esta belleza turbia desplaza el ideal femenino que hasta el momento encarnaba la esposa casta, hacia la mujer infame, la prostituta, la adúltera. Esta imaginería de la mujer pérfida y cruel ha flotado durante siglos sobre la literatura y las artes, pero fue en el perfecto caldo de cultivo, creado por la concepción decimonónica del mundo, cuando la mujer fatal comenzó a tomar forma y a definirse por sí misma.

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

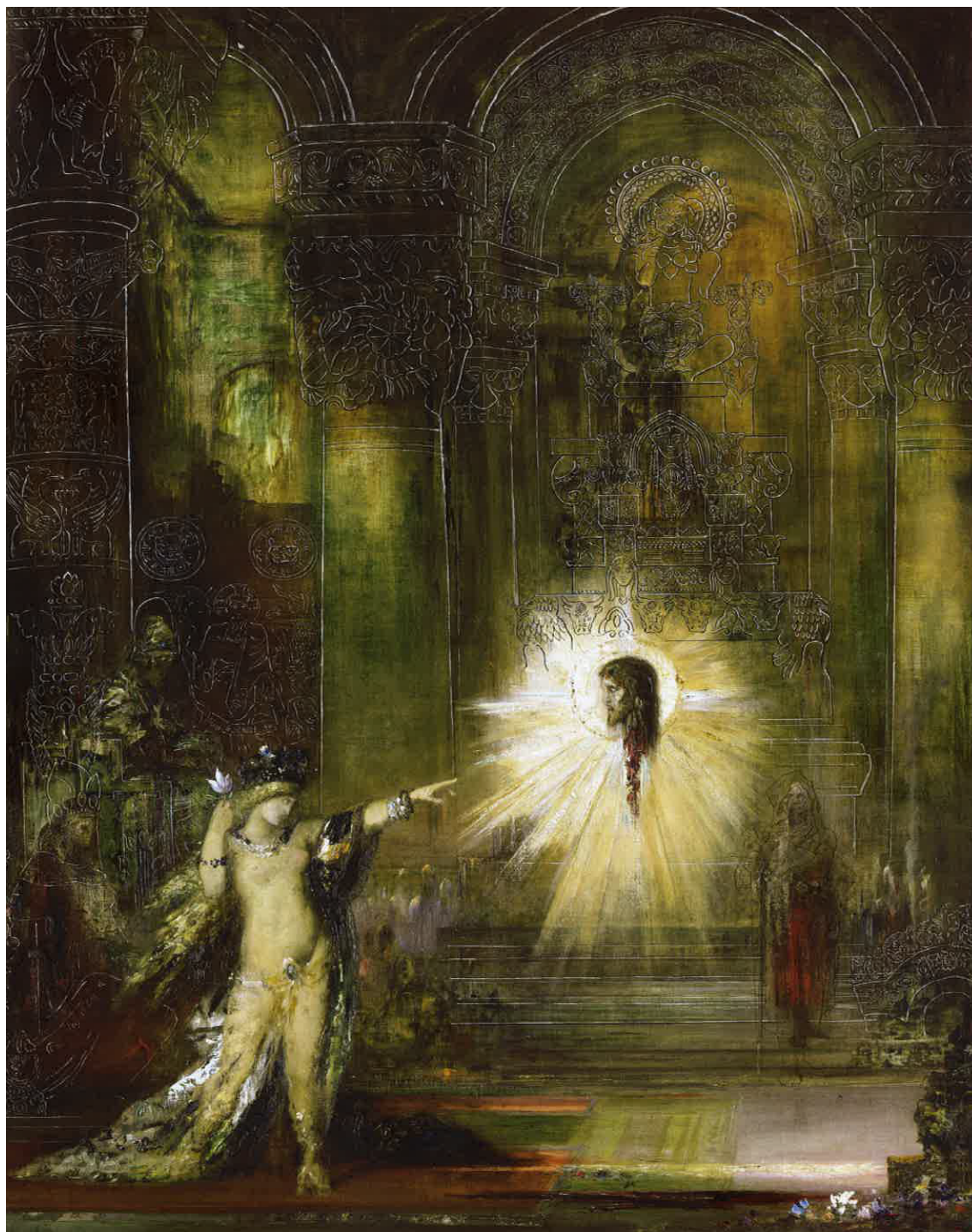


Ilustración 64, *L'Apparition*, *Dossier de l'Art*, nº 225

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

4.4. Conclusión

Es tan precisa e intensa la descripción pictórica de los pasajes consagrados al invernadero del palacete Saccard, que era demasiado grande la tentación de establecer semejanzas entre esos cuadros “pintados” por Zola y ciertos temas de la historia del arte.

La traición de los ideales republicanos tiene como efecto un sentimiento de decepción por parte de Zola, que se traduce en *La Curée* en un tono moralizante y crítico. En este contexto de búsqueda de la pureza y de nostalgia por tiempos pasados, resulta lógico que Zola se sintiera atraído por el movimiento Arts & Crafts, que preconizaba la vuelta a las técnicas artesanales y a los oficios medievales. Analizando el discurso poético de las descripciones del invernadero a la luz de esta reflexión, hemos identificado alusiones a trabajos sobre telas, encajes, piezas de vajilla, y laqueado de muebles.

Este mundo de las artes decorativas recibió en Europa, en la segunda mitad del siglo XIX, la influencia de la estampa japonesa. Tanto en las descripciones del invernadero, como en otros pasajes de *La Curée*, hemos constatado la incorporación de elementos que podemos calificar de vanguardistas: alteración del punto de vista —lo que ayuda a conseguir perspectivas diferentes—, planos picados y contrapicados, planos forzados —como escorzos y vistas en esquina—, así como una gran capacidad de abstracción. Todos estos elementos reflejan un notable impacto en Zola del grabado xilográfico japonés.

Asimismo, Zola se hace eco de otro asunto ampliamente cultivado por los artistas del Ukiyo-e: la temática erótica. Si cotejamos algunos de estos grabados de contenido

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

erótico —llamados shungas—con los pasajes del invernadero, verificamos que tanto en unos como en otros se representa todo tipo de desbordamientos eróticos con total naturalidad.

Uno de los aspectos a través de los cuales Zola va a canalizar su angustia de cara al mundo nuevo, va a ser el comportamiento de la mujer. En su imaginario se gestará, como en el de otros literatos y artistas del siglo XIX, una concepción de la mujer que la reduce a dos estereotipos: por un lado el de la esposa y madre virtuosa, y por otro el de la pecadora, armada de una feminidad peligrosa debido a su fuerte sexualidad, lo que la relaciona con el mito de la mujer fatal.

La identificación que Zola hace de Renée con este arquetipo, recuerda a la mujeres misteriosas pintadas por artistas prerrafaelistas, como Rossetti o Frederick Sandys, y que será retomado por simbolistas como Gustave Moreau.

Los prerrafaelistas habían atribuido a este tipo de mujer unas características iconográficas que resaltaban la belleza seductora y destructiva para el hombre — actitud provocativa, cabello suelto y abundante, así como labios sensuales—. Al igual que las mujeres pintadas por ellos, Renée manifiesta en ciertos pasajes de *La Curée* su faceta animal, mostrándose alocada y diabólica.

El simbolismo tiene su precedente más directo en el prerrafaelismo, pero, al contrario que este, exacerba la angustia de la relación entre los dos sexos, llevando al paroxismo el mito de la mujer fatal. Este tema evoca en los simbolistas la idea de la vampiresa, que a su vez se asocia con el del andrógino. Renée, en sus encuentros amorosos con Maxime en el invernadero, se sorprende a sí misma hallando facetas de

4. El invernadero del hôtel Saccard: lugar de encuentro entre literatura y arte

su libido que ella desconocía y que la aproximan a la vampiresa, a la mujer gata y a la esfinge.

Son estos aspectos del comportamiento de Renée, junto con la actitud de Maxime, los que nos traen a la mente el cuadro *Edipo y la esfinge*, de Gustave Moreau, en el que resulta obvia la sexualización de la relación entre el monstruo, mitad mujer y mitad animal, y el joven andrógino.

La visión negativa que se forjará en el imaginario de los artistas finiseculares acerca del personaje de Salomé, debido a la relación de esta mujer con el placer y la muerte, nos ha llevado también a crear correspondencias entre el texto de Zola y las dos pinturas de Gustave Moreau que tienen a Salomé como protagonista. En ellas, como en las descripciones del invernadero, se emplea toda una serie de recursos que contribuyen a crear un espacio de pesadilla, de erotismo malsano, de angustia y de sublimación de lo terrorífico. Todo lo cual enlaza con el gusto de los decadentes por la estética de lo horrendo, de la que encontramos ecos en las descripciones del invernadero, cuando Zola, para referirse a los estragos de la sexualidad perversa, emplea toda clase de metáforas evocadoras de lo monstruoso, y lo deforme.

5. CONCLUSIÓN

El conocimiento de la obra zoliana nos lleva a considerar la relación entre las distintas materias como un espacio de encuentro que trasciende las desemejanzas entre ellas. La glorificación y la exaltación de la naturaleza son tan inmensas en Zola, que cuando se dispone a expresarlas verbalmente se olvida de las barreras que separan las diferentes áreas del conocimiento, de forma que resulta difícil delimitar lo que procede de la botánica, de la literatura, de la mitología o del arte. No es de extrañar, por lo tanto, que esta tesis comience abordando la descripción física y taxonómica del invernadero del hôtel Saccard, paradigma de las conquistas técnicas de una época, para finalizar disertando sobre el marcado carácter pictórico de las descripciones de este jardín—que logran grabarse en la mente del lector con la misma fuerza que si procedieran de la contemplación de un cuadro—, pasando por el análisis de su discurso poético y el del desarrollo actancial y simbólico del relato.

La creación de una novela como *La Curée*, canto a la reconciliación entre cientifismo, poesía, mitología y creatividad, con un vasto despliegue de conocimientos, le supuso al autor una labor de investigación extremadamente detallada —lectura de manuales de botánica, documentación exhaustiva acerca de la sociedad imperial y de los grandes trabajos de remodelación de Haussmann, etc. —.

El manejo de varias disciplinas por parte de Zola ha condicionado nuestra forma de trabajar, llevándonos a la realización de una tesis multidisciplinar, que nos ha planteado un desafío esencial: conectar todos los saberes que se dan cita en la obra, a cuyo logro han contribuido las pautas de Jean-Pierre Richard, para quien profundizar en un aspecto supone centrarse en otros nuevos que van descubriéndose. O la de

5. Conclusión

Baudelaire, consistente en sumergirse en la profundidad de las cosas, para encontrar su origen y sentirse interesado por otro objeto, destinado a su vez a hundir sus raíces en otros, y así sucesivamente. Pero a la hora de hilar todos estos saberes presentes en *La Curée*, el método empleado, el tematismo estructural, ha resultado decisivo. Dicha metodología, explicitada en la introducción, se basa en la certeza de una estrecha relación entre los ejes paradigmático y sintagmático, aspirando a la fusión de ambos en un mismo acto crítico, a diferencia de la crítica temática tradicional, que postula una yuxtaposición de los dos ejes y centra el interés en el paradigmático. Esta fusión es viable cuando el espesor paradigmático, por la acumulación de símbolos y metáforas en torno a un tema, se convierte en espesor sintagmático dentro de una historia. Si este método nos ha seducido, es porque permite considerar todos los aspectos, debido al carácter global de su interpretación del texto, incluyendo todos los puntos estratégicos del discurso, en su vertiente poética como narrativa. El capítulo decisivo para la comprensión del vínculo entre los ejes paradigmático y sintagmático, ha sido el que aborda *La Curée* como una crónica de la sociedad parisina del Segundo Imperio. Por un lado, tenemos la riqueza del discurso poético en torno al jardín, estrechamente ligado al comportamiento de Renée, y por otro el desarrollo humano y la vida desenfrenada de la joven, ligados ambos al devenir del Segundo Imperio. Otra característica que nos ha hecho decantarnos por el tematismo estructural es su afán por restituir al autor al lugar que le pertenece —frente a lo proclamado por la semiótica positivista, que prioriza el papel del lector en detrimento del papel del autor—. Esto conlleva, siguiendo a Javier del Prado, el estudio de la intencionalidad del yo que escribe, que hemos tratado de desvelar consultando no solo las notas preparatorias de la obra, sino también los escritos teóricos de Zola —*De la description*,

5. Conclusión

en *Le roman expérimental*, o *Mes haines, causeries littéraires et artistiques, mon salon*, entre otros —, así como muchas novelas de la serie *Les Rougon-Macquart*. Gracias a esta ingente y enriquecedora tarea, hemos podido asumir el reto de demostrar que el invernadero del hôtel Saccard es una imagen simbólica de toda la novela. Con su sobrecarga de especies vegetales monstruosas y gigantescas, de connotaciones ambiguas —exultación por un lado, y sensación de asfixia, nerviosismo y temor por otro—, este jardín cuenta una doble verdad: la parte anecdótica —los amores ilícitos entre Renée y su hijastro Maxime—, y la realidad histórica —la depravación de la sociedad parisina del Segundo Imperio—.

Este trabajo ha supuesto una profunda reflexión sobre el tratamiento que Zola da a la naturaleza —verdadero leitmotiv en muchas novelas de la serie *Les Rougon-Macquart*—. Dicho tratamiento nos parece de una modernidad sorprendente, dada su gran capacidad para reflejar hasta el límite los sentimientos y las emociones humanas. Como ponemos de relieve en el capítulo II, el invernadero del hôtel Saccard, lejos de ser el simple decorado en el que se desarrolla la acción, se nos presenta como un ente animado, capaz de modelar el comportamiento de los personajes que lo frecuentan.

El enfoque de la naturaleza tan extraordinariamente original en *La Curée*, alcanza su paroxismo en otra obra posterior, *La Faute de l'abbé Mouret*, que aborda muchos temas de *La Curée*. En ambas obras Zola hace recaer en el jardín la responsabilidad del pecado. Mediante la carga erótica de las plantas, el autor se entrega a un lenguaje carnal, sirviéndose de la naturaleza, dotada de una sexualidad activa e incesante, para explicar sobre la sexualidad humana lo que el recato no hubiera permitido en el siglo XIX. Tanto en *La Curée* como en *La Faute de l'abbé Mouret* Zola hace gala de una moderación exquisita, limitándose a la consabida frase "Et tout fut dit", al referirse al

5. Conclusión

primer encuentro amoroso entre Renée y Maxime, semejante a comentario "Et Albine s'adonna", cuando Albine y Serge se entregan el uno al otro. El autor no hubiera encontrado un aliado mejor que los jardines del invernadero y el Parado (empleados como grandes metáforas sexuales), para recrearse en explicaciones de índole libidinosa. Según indicamos en la introducción, ya desde la época medieval se pensaba que la perniciosidad de un objeto aumentaba o disminuía conforme al número de sentidos que deleitara. Esta creencia incluía entre las actividades potencialmente peligrosas el solazarse en los jardines, lugares por excelencia de la sensualidad. Zola se explaya ampliamente al poner de relieve la gran capacidad de los jardines de ambas novelas para excitar los sentidos, particularmente el del olfato, por su gran poder de provocación, ya que los olores pueden evocar imágenes capaces de aumentar el estímulo erótico. Recordemos a este respecto la interesante disertación de Evgenia Timoshenkova, recogida en el capítulo dedicado al jardín como incitador de los sentidos y metáfora sexual, que establece un paralelismo entre la falta de interés por lo olfativo y la abstinencia sexual en Serge Mouret, y viceversa.

El tema del renacimiento de Serge en el Paradou, desarrollado en *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola ya lo esbozaba en *La Curée*, con el renacimiento de Renée como mujer fatal en la escena del invernadero de final del capítulo I de la novela. Por sus nociones de calor y humedad, este espacio es equiparable a un útero materno.

El asunto del paraíso perdido, generosamente tratado en *La Faute del abbé Mouret*, por la identificación que hace Albine de la felicidad que le procuró quien acabaría por abandonarla, Serge Mouret, con el Paradou, se trata también en el capítulo VII de *La Curée*, cuando Renée, desposeída de todo y rechazada por Maxime, entra en el invernadero y recuerda los momentos felices vividos allí con su amante. Si todo lo

5. Conclusión

acontecido en el Paradou equivale a un paréntesis en medio de un relato realista, las escenas del invernadero en *La Curée* también aparecen como historias independientes con respecto al resto de la novela.

Asimismo, queremos destacar una cuestión abordada de soslayo, por no considerarla directamente relacionada con nuestro tema, pero de la que Zola se hace eco en la novela. Se trata de esa dolencia de moda que aqueja a buena parte de la sociedad del Segundo Imperio, sumida en un torbellino de búsqueda de placeres: "l'ennui". Hastío que atenaza a Renée, y que explica en parte su sed de placeres y su caída final.

Pese a la cantidad enorme de estudios dedicados al tema del jardín en los textos de Zola, creemos haber dado un paso hacia adelante, por la multidisciplinariedad de esta tesis y por el hecho de fusionar el interés del autor por la naturaleza con el notable carácter pictórico de sus relatos.

En efecto, pensamos que los enfoques empleados en el capítulo IV, con un valor conclusivo, abren nuevas perspectivas para los estudios zolianos. Los paralelismos establecidos entre las descripciones del invernadero y el arte del Ukiyo-e aportan una visión original: de la misma manera que la influencia de la estampa japonesa implica un tratamiento del espacio plástico completamente distinto del que regía en Occidente desde el siglo XV (basado en la perspectiva central), creemos que Zola introduce una nueva percepción del espacio en la ficción novelesca. Nuestro enfoque sobre esta relación interartística e intermedial no se limita a la representación del espacio, sino que incluye también la materia temática: la locura erótica que caracteriza al personaje de Renée da lugar, en la escena del invernadero del capítulo IV, a un discurso poético cargado de connotaciones sexuales, cuya insistencia obsesiva hemos puesto en

5. Conclusión

relación con ese género del grabado xilográfico japonés llamado “shunga”, caracterizado por la exageración en las representaciones de escenas eróticas.

Tanto estas analogías como las que establecemos con el movimiento de Arts & Crafts, y los prerrafaelistas y simbolistas se inscriben en un marco inagotable de posibilidades de convergencia entre la prosa de Zola y estilos artísticos muy diferentes.

6. Summary of the thesis

6. SUMMARY OF THE THESIS

The thesis here presented, entitled "*PAINTED*" *GARDENS BY ÉMILE ZOLA, MEETING PLACES OF LITERATURE AND ART*, aims to analyze the treatment of the theme of garden in *La Curée*, the second of the twenty novels that make up the cycle of *Les Rougon-Macquart*, series published between 1871 and 1893. In this story, the author, an ardent republican, bluntly attacks the imperial regime, emphasizing the confusion of high society, the immorality of speculation occurred under the Haussmann's renovation of Paris, the profusion of luxury and pleasure, and, in short, a dynamism geared exclusively to the sense of destruction or perversion. Hence we have devoted an entire chapter to argue the presentation of this novel as a chronicle of Parisian society of the Second Empire.

Also, because reading Zola is to recognize the profusion of metaphorical language, the analysis of the poetic discourse has played an important role in the body of this thesis. This analysis focuses on the two major descriptions of the greenhouse of hôtel Saccard, in chapters I and IV, both aiming to present this garden as a disturbing space, favorable to the discovery of unsuspected amorous capabilities, according to the mentality of the nineteenth century, so full of puritan principles, for which the tropical world of greenhouses meant a sexual freedom which did not understand bans or limitations. The sexual corruption that occurs in this greenhouse, is not only indicative of moral laxity in personal relationships, but also works as a symbolic image of decay and breakdown of society as a whole. Being the greenhouse symbol of the entire novel, as its metaphors connects to all the themes of *La Curée*, the analysis of these

6. Summary of the thesis

metaphors has referred us necessarily to other passages of the story. In the same way as other parts of the novel symbolizes the Second Empire, the greenhouse symbolizes those other parts of the novel; thus, following a deductive reasoning, we can say that the greenhouse symbolizes the Second Empire, and that it is actually the miniature reproduction of this society. Issues like the garden as a sexual metaphor, or as a place inviting to spiritual liberation, as well as the relationship between architecture and nature or the insertion of the concept of myth, have been addressed in this analysis.

The thoroughness and squandering of passion that we have found in the two descriptions of this greenhouse are so big, that they led us to consider this greenhouse—as the title of the thesis says—as a meeting place of literature and art. In this regard, we have established correspondences between these two descriptive fragments and three artistic matters: Arts and Crafts Movement, Japanese prints, and the treatment of the myth of the femme fatale by Pre-Raphaelites and Symbolists. And all this because of the finding of an interest from Zola about certain applied arts, interest connected with that movement of return to artisanal methods that took place in the nineteenth century; the relationship between the style used by the author in these descriptions of the greenhouse and the Japanese woodblock print; as well as the identification Zola makes between Renée's character and the archetype of the femme fatale, and which evokes the kind of mysterious woman treated by Pre-Raphaelites, as Rossetti or Frederick Sandys, and that will be taken up by Symbolist artists as Gustave Moreau.

The critical tone used by Zola in *La curée* is a clear indication of his feeling of disappointment over the betrayal of republican ideals. In this context of nostalgia for

6. Summary of the thesis

earlier times, it is not surprising that the author felt captivated by that movement that extolls medieval crafts, which took place in the nineteenth century. This movement, called of “Arts and Crafts”, emerged as a reaction against industrialized production, which separated the worker from the work performed. This trend was related to utopian socialism, which defended the trade organization, and who believed in the work as a means to regenerate society. All of which is linked to the strong social component present in many of Zola’s novels.

The world of decorative arts received in Europe the inspiration and influence of Japanese prints, in the second half of the nineteenth century. Both, in the two descriptions of the greenhouse, and in other parts of *La Curée*, we found elements that could be defined as avant-garde: changes of the viewpoint—which help to get different perspectives—, plunging viewpoints, forced perspectives—as foreshortenings and corner views—and also a great capacity for abstraction. All these elements are a clear indicative of the impact that the Japanese woodblock print had on Zola.

The author also echoes another issue widely cultivated by artists of the Ukiyo-e: the erotic theme. The daring and explicit erotic scenes evoked in the descriptions of the greenhouse, can perfectly be compared to some of the Japanese prints of erotic content.

The eroticism of the female universe, as frequent in the prints of the Ukiyo-e, can be associated with the theme of the femme fatale. One of the ways through which Zola channels his anxiety for the new world, is the behavior of women. A new view of women is conceived in his mind, as well as in the one of many other writers and artists of the

6. Summary of the thesis

nineteenth century. According to this new approach, the idea of women is divided into two stereotypes: on one side, there is the virtuous wife and mother, embodiment of good, and, on the other side, we find the sinful woman, armed with a dangerous femininity, related to the myth of the femme fatale.

Although women had always been present in the visual arts, usually they had been depicted playing a passive role in a sexuality focused on the desire of man. It is not until the second half of the nineteenth century, when we witness, through the Pre-Raphaelite and Symbolist movements, the creation of a new kind of woman, seductive and destructive to man, with certain iconographic features.

This approach to the issue of women by the Pre-Raphaelites and Symbolists has led us to find parallels between some of their paintings and the descriptions of the greenhouse by Zola. Both, these painters and Zola, put great interest in the translation of this dichotomy imposed by the double standards of the nineteenth century, between two female models, the woman-wife and the woman-sinner.

The creation of these parallels between different languages, has invited us to think of the issue of convergence of literature with other arts. This consideration has led us to the conclusion that, due to the propensity of Zola to adapt vision and procedures of artists to his prose, it is quite possible to find areas of convergence, despite the differences between them.

7. Résumé de la Thèse

7. RÉSUMÉ DE LA THÈSE

La thèse que nous voulons présenter a pour but d'analyser, d'une manière systématique et exhaustive, et d'un point de vue tout à la fois historique et littéraire, le traitement donné au jardin d'hiver par son auteur dans *La Curée*, deuxième roman publié en 1872 de l'ensemble plus vaste des *Rougon-Macquart*, paru entre 1871 et 1893. Rédigée dans son ensemble en langue espagnole, la thèse offre toutefois, suivant les normes de la «Mention Européenne», certaines pages écrites en langue française : le contexte historique des serres (pp: 40-59) de l'introduction générale, et le premier chapitre «La description physique de la serre» (pp: 83-155). Elle est accompagnée par ailleurs de tout un matériel iconographique, un corpus significatif de soixante-quatre planches qui illustrent notre propos, ainsi que d'un résumé prescriptif en anglais.

Le caractère multidisciplinaire de cette thèse nous a menés à traiter le sujet du jardin d'hiver sous plusieurs points de vue: taxonomique, symbolique, historique et artistique. Nous avons jugé nécessaire de commencer notre travail par une présentation détaillée et physique de la serre de l'hôtel Saccard, dans le but de faciliter la compréhension du discours poétique et de la dynamique textuelle. Puis, dans notre analyse du discours poétique, nous avons dégagé tous les éléments métaphoriques, symboliques et mythologiques qui nous ont permis de considérer le jardin d'hiver comme émancipateur de l'esprit et des sens, et comme lieu privilégié d'un parallélisme sous-jacent et herméneutique entre le jardin et l'âme humaine. Dans un troisième mouvement et après avoir mis en évidence une série d'arguments qui font de *La Curée*

7. Résumé de la Thèse

une chronique de la société parisienne du Second Empire, nous avons analysé la dynamique narrative du roman à travers le développement actantiel de Renée, son personnage principal. La rigueur descriptive de ces passages, ainsi que le grand déploiement de passion et de beauté que nous y avons observés, nous ont menée à regarder cette serre —tel que le titre de la thèse l'indique— comme un lieu de rencontre entre littérature et art: c'est là notre quatrième et dernier grand chapitre dans lequel nous avons identifié, puis établi, des correspondances entre ces fragments descriptifs et certaines œuvres d'art relevant de trois questions artistiques: le mouvement Arts & Crafts, l'estampe japonaise, et le traitement du mythe de la femme fatale par préraphaélites et symbolistes.

Mais pour aborder ce travail dans son ensemble, nous avons compté sur la méthode d'analyse du *Thématisme structural*, qui est pour nous le corollaire de l'important processus d'évolution des études littéraires tout au long du XXème siècle. Cette méthode —que nous explicitons dans notre introduction générale— a pour but principal la fusion, dans un même acte critique, des axes paradigmatique et syntagmatique implicites dans toute œuvre littéraire. Contrairement à la critique thématique traditionnelle, qui partageait avec la critique structuraliste la conviction qu'il était impossible d'étudier ces deux axes dans la même analyse critique —soit on faisait une analyse thématique du paradigme, soit une analyse formaliste de la structure syntagmatique— le *Thématisme structural* nous permet de conjuguer la description structuraliste à celle de la profondeur du texte, de son herméneutique richardienne et bachelardienne. Ainsi, dans un parcours qui va du paradigme au syntagme, et dans l'observation du passage des éléments thématiques constitutifs

7. Résumé de la Thèse

d'un texte à sa structure linguistique et poétique, il nous est permis de mieux appréhender l'univers imaginaire de son auteur dans sa profondeur et l'œuvre dans toute sa complexité.

Dans le premier chapitre consacré à la description du jardin d'hiver, nous nous proposons de présenter la serre de l'hôtel Saccard du point de vue physique et taxonomique. Le jardin occupe une place prééminente dans la vie et l'œuvre de Zola. Dans *La Curée*, le jardin choisi a été une «serre chaude» qui, plus qu'un simple décor, se révèle comme un vrai actant qui intervient dans l'intrigue. Or, Zola n'aurait jamais pu avoir l'inspiration d'une serre chaude ayant les caractéristiques techniques de celle évoquée dans *La Curée*, avec cette chaleur humide qui favorise la luxuriance tropicale; avec cette impression de surchauffe interne, intensifiée par le froid extérieur, soulignant ainsi l'idée d'opposition que nous développons dans le chapitre III; et avec ces pénétrantes odeurs de sève et de vanille, si n'étaient apparus les progrès techniques qui ont aidé les horticulteurs européens dans leur adaptation aux nouveaux besoins botaniques. En raison de tout cela, nous ne nous bornons pas dans notre présentation des composantes de cette serre aux qualités esthétiques des espèces tropicales, ainsi qu'aux autres éléments ornementaux tels que le sphinx, le bassin ou l'aquarium, mais nous mentionnons aussi les conquêtes techniques opérées dans le domaine du fer, de la fonte, du vitrage ou du chauffage, sans lesquelles la serre de l'hôtel Saccard n'aurait jamais pu être conçue. Par ailleurs, et étant donné qu'à travers cette présentation des caractéristiques physiques de la serre, nous ne prétendons que

7. Résumé de la Thèse

la meilleure compréhension de l'analyse symbolique et actantielle, il aurait été erroné de négliger des aspects comme la chaleur ou l'élément aquatique. Le sujet de la chaleur nous amènera plus tard à celui du feu, facteur clé dans l'atmosphère chaude et malsaine qu'on respire dans cette serre. De même, le feu est métaphorique des carences affectives de Renée, ainsi que de la monstruosité de l'inceste entre cette femme et Maxime. Cet "amour immense, [ce] besoin de volupté [...] où bouillait la sève ardente des tropiques" n'aurait pu atteindre son paroxysme nulle part ailleurs que dans cette serre chaude. C'est la raison pour laquelle nous considérons que le choix de ce lieu par Zola n'a pas du tout été le fait du hasard. Quant aux composantes qui jouent un rôle tentateur, dans la nature de cette serre, il n'y a pas que la végétation; l'élément aquatique est également primordial. Au-delà du rôle tentateur, une autre approche de ces métaphores aquatiques appartenant à la description de la serre nous conduit à l'idée de "regressus ad uterum", qui n'aurait pas trouvé de meilleur lieu pour se produire que dans une serre chaude. Ceci, en raison de l'importance que l'élément aquatique joue dans la vie végétative des serres chaudes, tant à l'état de vapeur aériforme dans l'atmosphère qu'à l'état liquide dans le sol.

Quant aux plantes de ce jardin d'hiver, elles occupent une place de choix dans notre présentation. Ici, nous avons essayé de fuir les explications trop savantes, qui n'auraient été recevables que pour un lecteur très initié à la science botanique, et nous avons privilégié des explications où ce qui prime est le pouvoir évocateur de la plante ainsi que l'invitation à la rêverie, et cela dans le dessein de nous rapprocher le plus

7. Résumé de la Thèse

possible du potentiel suggestif et des notions d'érotisme, de gigantisme et de monstruosité, suscitées par les deux descriptions de la serre de l'hôtel Saccard. Dans celles-ci on relève de nombreuses isotopies qui animalisent la plante et, par extension, le jardin, et qui contribuent à créer une atmosphère malsaine, qui évoquent une sexualité perverse, ainsi que des images de décomposition, faisant surgir, en somme, une inquiétante étrangeté. Aussi, la visualisation des photographies des plantes que nous avons incluses dans ce chapitre permettra-t-elle de mieux comprendre le langage métaphorique employé par l'auteur dans ces descriptions: si nous vérifions nous-mêmes, soit les énormes dimensions d'une plante, soit leur aspect affreux, nous obtenons une meilleure idée des notions de gigantisme ou de monstruosité, respectivement, que Zola essaie de nous transmettre.

Cet objectif nous a amenée aussi à rechercher des ouvrages botanistes de la même époque que celle de la rédaction de *La Curée*, et dont Zola aurait pu se servir. Hélas, dans les dossiers préparatoires du roman, l'auteur n'a aucunement mentionné les ouvrages dont il avait tiré parti. Par contre, il est évident qu'il les avait utilisés, puisque l'évocation de la serre de l'hôtel Saccard semble calquée sur un traité de botanique décrivant les espèces de plantes et de fleurs exotiques. Pour cette raison, nous avons dû nous laisser guider par notre propre intuition dans le choix des ouvrages desquels extraire notre documentation. Puisque Zola a commencé à rédiger *La Curée* en 1870, nous avons essayé de nous borner aux manuels botanistes du XIX^{ème} siècle, publiés avant cette date.

Par ailleurs, étant donné le fait que lire Zola implique reconnaître la profusion de la création métaphorique, l'analyse de son discours poétique a joué aussi un rôle

7. Résumé de la Thèse

prépondérant dans le corps de cette thèse. Cette analyse se concentre sur les deux grandes descriptions de la serre de l'hôtel Saccard, dans les chapitres I et IV du roman, qui visent toutes les deux à présenter ce jardin comme un espace inquiétant, propice à la découverte des capacités amoureuses insoupçonnées, conformément à la mentalité du XIX^{ème} siècle, aux principes puritains, d'après laquelle le monde des serres tropicales signifiait une liberté sexuelle qui n'avait pas de limitations ni d'interdictions. La corruption sexuelle qui se développe dans la serre n'est pas seulement indicative de laxisme moral dans les relations personnelles, mais fonctionne aussi comme une image symbolique de la décomposition et la décadence de la société dans son ensemble. La serre étant le symbole de tout le roman, puisque ses descriptions métaphoriques reflètent la thématique de toute l'œuvre, l'analyse de ces deux descriptions nous a renvoyée nécessairement à d'autres passages du récit. Ainsi, si *La Curée* symbolise le Second Empire, et la serre est l'emblème de *La Curée*, nous pouvons dire, suivant un raisonnement déductif, que la serre symbolise le Second Empire, et qu'elle est, en réalité, la reproduction en miniature de cette société.

En référence au jardin d'hiver comme incitateur de la sensualité, nous avons constaté que l'étude des métaphores sexuelles nous rapproche d'une des peurs de Zola: celle que lui suscitent le corps et la sexualité de la femme. Cette peur se canalise, premièrement, à travers les descriptions de deux endroits intimement liés à cette femme: sa salle de bain et sa chambre à coucher. Quant à la salle de bain, on identifie de nombreux indices qui présentent cette pièce comme métaphore du corps de Renée. Quelque chose de semblable se passe avec la description de la chambre à coucher, où des notions de volupté et de formes molles et rondes sont suscitées. Mais

7. Résumé de la Thèse

ces allusions au corps de Renée, et même à son sexe, -sont beaucoup plus explicites et audacieuses dans les présentations de la serre, dans lesquelles Zola donne libre cours à son imagination pour se livrer à un langage voluptueux et sexuel. Une autre question à noter dans cette section consacrée au jardin d'hiver comme incitateur de la sensualité, est celle du mépris envers la religion: d'une certaine manière, le traitement que Zola donne au jardin comporte une lutte entre catholicisme —synonyme pour lui de négation et de renonciation— et la nature —synonyme d'amour, de fécondité et de vie—.

Quant au jardin comme lieu qui suggère la libération spirituelle, nous avons mis en relief le fait que, si la serre va être l'endroit de préférence de Renée et Maxime devenues amants, c'est sans doute parce que là-bas le couple se sent transporté à des espaces exotiques et dans un monde étranger au leur. Dans l'univers végétal de Zola, il se produit une perte des points de repères, morale et sociale. Du moment où l'on entre dans ce jardin, les dimensions et les perspectives ne correspondent plus à aucune réalité connue; c'est le royaume de la démesure, de l'expansion incontrôlable des plantes, de leur croissance inhabituelle. Et tout cela est lié à l'augmentation du désir contre-nature de Renée. Le fait que ces deux grandes descriptions soient, du point de vue narratif, des sortes d'histoires indépendantes par rapport au reste du roman, renforce l'idée du jardin comme un lieu de libération spirituelle.

Cette avidité pour suggérer l'exotique, le lointain, pour souligner l'idée du jardin comme un espace capable de nous transporter, trouve son parallèle dans une série de métaphores marines figurant dans d'autres passages du roman. La vue sur la mer nous confronte à l'inconnu, et nous encourage à vouloir voyager; face à l'inconnu, on

7. Résumé de la Thèse

éprouve le désir de connaître.

En outre, nous avons analysé le discours poétique du point de vue du parallélisme entre le jardin et l'âme humaine. Dans presque tous les romans de Zola, l'espace acquiert des connotations anthropomorphiques, devenant un actant qui s'implique dans le conflit. Dans le cas de *La Curée*, nous voyons que c'est seulement sous l'influence de la serre, avec sa végétation luxuriante, que Renée a été en mesure de céder à une telle transgression —devenir la maîtresse de son beau-fils—, puisque, à cause des liens de complicité qui se sont tissés entre la femme et ce jardin, celui-ci est devenu solidaire et partie intégrante de sa chute.

À l'égard du rapport entre architecture et nature, nous avons pu vérifier que cette relation est organisée dans l'esprit du romancier comme une confrontation. Dans le cas de la serre de l'hôtel Saccard, Zola a voulu que ce soit la nature qui s'érige triomphante dans ce combat, tout en nous jetant aussi le message suivant: même si l'homme s'entête à arracher la végétation de son habitat naturel et à l'enfermer dans une boîte de verre, il ne pourra jamais lui empêcher d'échapper à son contrôle, de croître d'une façon monstrueuse, d'influencer le comportement de ceux qui la fréquentent, ni d'acquérir les caractéristiques des êtres animés. Avec ce triomphe de la nature dans ce jardin d'hiver, Zola lui permet de prendre, en quelque sorte, sa revanche sur le danger de disparition qui menace la forêt française à l'époque, en raison de la spéculation immobilière. Dans ce sens, nous avons analysé une série de métaphores, dans les descriptions de la serre, évoquant des armes blanches, qui toutes renvoient aux mutilations et blessures infligées à la ville de Paris dans le cadre du Plan Haussmann.

7. Résumé de la Thèse

Finalement, la dernière section de notre analyse du discours poétique met l'accent sur l'inclusion de la notion de mythe. Même si l'objectif du naturalisme est, en principe, la construction d'une littérature sans mythes ni tabous, il est incontestable que les mythes jouent un rôle considérable dans l'œuvre de cet auteur. Nous avons déjà noté la fréquence avec laquelle Zola invoque les mythes pour construire ses romans. Si l'on admet que le mythe n'a raison d'être que dans les systèmes dans lesquels il est né, on arrive à la conclusion selon laquelle l'exubérance végétale de ce jardin hyperbolique et chimérique symbolise la déchéance de la société française de la fin du XIXe siècle. La confusion de valeurs de cette société est métaphorisée par la confusion de ce jardin. Aussi l'absence de barrières architecturales dans la serre devient-elle métaphore de l'absence de règles morales et d'obstacles de toutes sortes, puisque la société peinte par Zola est une société malade, dépourvue d'autorité et de normes éthiques. Un aspect qui convient de mentionner, concernant l'inclusion de la notion de mythe dans ce jardin, est celui du rôle de la lune dans les séquences qui se passent dans la serre. Il n'est pas étonnant que la lune, lorsqu'elle assiste à la scène d'amour entre Renée et Maxime, décrite à la fin du chapitre IV, "animait le drame de sa lumière changeante", compte tenu de sa relation avec le pouvoir de la femme, la fécondité et l'aspect tellurique. Malgré la faible concentration métaphorique de la figure de la lune dans la seconde description de la serre, nous croyons, cependant, que son développement paradigmatique est important, non seulement parce que le symbolisme lunaire intègre dans un seul système des réalités aussi diverses que la femme, l'eau, la végétation, le serpent, la fertilité et la mort —des éléments qui se trouvent tous présents dans ce jardin— mais aussi par le fait que la nuit est le moment

7. Résumé de la Thèse

choisi pour le développement des deux grandes scènes qui se passent dans ce lieu.

Dans l'inclusion de la notion de mythe, il y a enfin une autre question qui attire l'attention: les allusions au livre de la Genèse. Nous avons identifié puis établi un parallélisme entre les villes bibliques de Sodome et Gomorrhe, détruites, d'après la Genèse comme punition pour la méchanceté de ses habitants, et le Paris de Napoléon III, que Zola, républicain convaincu, ne peut pas éviter de juger.

Dans notre troisième chapitre consacré à *La Curée* comme chronique de la société parisienne du Second Empire, nous avons abordé l'analyse de la dynamique narrative du roman à travers le développement actantiel de Renée. En effet, en républicain ardent, Zola condamne sans ambages le régime impérial, mettant l'accent sur la confusion des valeurs de la haute société, l'immoralité de la spéculation qui avait eu lieu dans le cadre du Plan Haussmann, les excès du luxe et du plaisir, et, en bref, tout un dynamisme orienté finalement et presque exclusivement à la destruction ou la perversion. Cela nous a conduit à considérer le lien étroit existant entre le déroulement de l'histoire racontée —l'axe proprement dit syntagmatique du roman— et la description de la serre de l'Hôtel particulier des Saccard —l'axe paradigmatique qui nous occupe en priorité— espace emblématique de tout le complexe système idéologique de son auteur. Or, Renée est l'actant le plus emblématique de tout le roman, non seulement en raison de l'analogie entre le sort de cette femme et celui du Second Empire, mais aussi parce qu'elle est celle qui reflète le mieux le luxe et les

7. Résumé de la Thèse

débordements de cette société. Il est, d'ailleurs, intéressant de noter que l'appauvrissement progressif, économique et moral de cette jeune femme, évolue en parallèle mais selon un oxymoron avec l'enrichissement progressif de son mari, Aristide Saccard.

Toutes les conclusions auxquelles nous avons abouti dans les chapitres précédents viennent apporter un riche substrat à la quatrième grande partie de notre thèse: la serre chaude de l'hôtel Saccard comme un lieu remarquable de rencontre de la littérature et des arts. Nous avons déjà souligné les fortes correspondances entre les fragments descriptifs du roman et certaines œuvres d'art relevant de trois questions artistiques: le mouvement Arts & Crafts, l'estampe japonaise, et le traitement du mythe de la femme fatale par préraphaélites et symbolistes. Et cela du fait des constatations suivantes: l'intérêt de Zola pour certains arts appliqués, intérêt relié au mouvement de récupération des méthodes de travail artisanal qui eut lieu au XIXème siècle; la relation entre le style utilisé par l'auteur dans les descriptions de la serre et l'estampe japonaise; et l'identification que Zola fait entre le personnage de Renée et l'archétype de la femme fatale, ce qui évoque le genre de femme mystérieuse traité par des peintres préraphaélites, comme Rossetti ou Frederick Sandys, et qui a été repris ultérieurement par des artistes symbolistes comme Gustave Moreau.

Le ton critique que Zola a employé dans *La Curée*, est un clair indice de son sentiment de déception envers la trahison des idéaux républicains. Dans ce contexte

7. Résumé de la Thèse

de nostalgie pour les temps passés, il n'est pas étonnant que l'auteur se soit senti fasciné par le mouvement d'exaltation de l'artisanat médiéval, auquel on assiste au dix-neuvième siècle. Ce mouvement, appelé Arts & Crafts, est apparu comme une réaction contre la production industrialisée, qui séparait le travailleur du travail effectué. Cette tendance est liée au socialisme utopique, à la défense de l'organisation dans des guildes, et à la foi dans le travail comme un moyen de régénérer la société. Tout ceci est en rapport avec la forte composante sociale présente dans une grande partie de l'œuvre zolienne.

Le monde des arts décoratifs a reçu en Europe l'inspiration et l'influence des estampes japonaises, dans la seconde moitié du XIXe siècle. Dans les deux descriptions de la serre de l'hôtel Saccard, comme dans d'autres passages du roman, nous avons observé l'incorporation d'éléments qui dérivent de cette influence et qui nous ont permis de mettre en évidence une technique nouvelle que l'on pourrait qualifier d'avant-garde: un changement de point de vue —qui aide à obtenir des perspectives différentes— de focalisations en plongées et en contre-plongées, de focalisations compliquées —comme des raccourcis et des vues angulaires— ainsi qu'une grande capacité d'abstraction. Tous ces éléments reflètent un impact significatif de l'estampe japonaise sur Zola.

En outre, l'auteur se fait aussi l'écho d'une autre question largement cultivée par les artistes de l'Ukiyo-e: la thématique érotique. Si nous comparons certaines gravures japonaises de contenu érotique, avec les passages descriptifs de la serre, nous vérifions que les débordements sensuels sont représentés, dans les deux cas, tout naturellement.

7. Résumé de la Thèse

L'érotisation de l'univers féminin, si présente dans les gravures de l'Ukiyo-e, est associée au sujet de la femme fatale. L'un des aspects à travers lesquels Zola canalise son inquiétude pour les nouveaux temps est le comportement des femmes. Dans son imaginaire, ainsi que dans celui de beaucoup d'autres écrivains et artistes du XIX^e siècle, va surgir une vision de la femme qui la réduit à deux stéréotypes: d'un côté, la mère et épouse vertueuse, incarnation du bien, et, de l'autre, la pécheresse, armée d'une féminité dangereuse, ce qui la relie au mythe de la femme fatale.

S'il est vrai que la femme avait toujours été présente dans les arts visuels, elle n'avait joué, généralement, qu'un rôle passif, dans une sexualité centrée sur le désir de l'homme. A partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, nous assistons, à travers les mouvements préraphaélite et symboliste, à la création d'un nouveau type de femme, séduisante et dévoratrice, lié à certaines caractéristiques iconographiques.

Cette approche de la question de la femme par les préraphaélites et symbolistes, nous a poussés à établir des correspondances entre ses peintures et les deux descriptions de la serre de l'hôtel Saccard. Non seulement ces peintres mais aussi Zola sont arrivés à exprimer cette dichotomie entre deux modèles féminins, la femme épouse et la femme pécheresse, qui avait été imposée par la double morale du XIX^e siècle.

La création de ces correspondances entre langages différents nous a invités à réfléchir sur la question de la convergence de la littérature avec les autres arts. C'est tout naturellement et, en raison de la propension de Zola à adapter dans sa prose la vision et les procédures des artistes, qu'il nous a été possible d'identifier, malgré de

7. Résumé de la Thèse

profondes différences, des domaines de convergence.

Ainsi, nous avons pu rejoindre la nouvelle approche des études sur l'œuvre de Zola, à partir du milieu du XXe, selon laquelle ses romans s'écartent clairement des hypothèses théoriques que l'auteur avait proclamées dans ses écrits critiques. Cette nouvelle perspective a libéré Zola de son étiquette naturaliste, et a élargi aussi les frontières traditionnelles qui reliaient Réalisme, Naturalisme et Impressionnisme. Tout cela nous permet de relier l'auteur de *La Curée* aux mouvements préraphaélite et symboliste.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. El Jardín

- Allain, Y.-M. y Christiany, J. (2010). *L'Art des jardins en Europe, de l'évolution des idées et de savoir-faire*, Paris: Ed. Citadelles & Mazenod.
- Allain, Y.-M. (2010). *Une histoire des serres: De l'orangerie au palais de cristal*: Quae.
- André, E.-F. (1879). *L'Art des jardins. Traité général de la composition des parcs et jardins*. Paris: G. Masson.
- Añón Feliú, C. (1996). *El claustro: Jardín rústico-litúrgico*, en *El lenguaje oculto del jardín: Jardín y metáfora*. Madrid, Editorial Complutense.
- Añón Feliú, C. (1995). *Jardines y paisajes en el Arte y en la Historia*. Madrid: Editorial Complutense.
- Baillon, M. H. (1876). *Dictionnaire de Botanique. Tome premier*. Paris: Hachette.
- Baillon, M. H. (1886). *Dictionnaire de Botanique. Tome deuxième*. Paris: Hachette.
- Baridon, M. (1998): *Los jardines: paisajistas, jardineros, poetas*. Paris: Éditions Robert Laffont.
- Baridon, M. (2008). *Los jardines: Paisajistas, jardineros, poetas [Siglos XVIII-XX]*, Madrid: Abada.

8. Bibliografía

- Bernard Griffiths, S., Le Borgne, F., Madelénat, D. (2006). *Jardins et intimité dans la littérature européenne*. Clermont Ferrand: Université Blaise Pascal.
- Bory de Saint Vincent, J.-B. (dir.). (1825). *Dictionnaire classique d'Histoire naturelle, tome septième*. Paris: Rey de Gravier.
- Brisseau Mirbel, Ch.-F. (1806). *Histoire naturelle, générale et particulière des plantes, tome neuvième*. Paris.
- Campmas, A. (2003). *Les Fleurs de serre: entre science et littérature à la fin du dix-neuvième siècle*. En *Essays on nineteenth-Century French Culture*, Oxford: Visions/Revisions
- Cettou, M. (2009). *Jardins d'hiver et de papier: de quelques lectures et (ré)écritures fin de siècle*. A contrario, n° 11. 99-117. Consultado el 03/04/2015, www.cairn.info/revue-a-contrario-2009-1-page-99.htm.
- Clarc, K. (1949). *Landscape into Art*. Edimburg: R. & R.
- Córdor, M. (2013). *Jardines, paraísos en la tierra*. Revista Descubrir el Arte, n° 174, agosto.
- Eveno, C. y Clément, G. (Coord.). (1997). *El jardín planetario*. Paris: Éditions de l'Aube.
- Fariello, F. (2000). *La arquitectura de los jardines: de la Antigüedad al siglo XX*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Fariello, F. (2004). *Arquitectura de los jardines: De la antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Ed. Reverté.
- Finney, G. (1984). *The Counterfeit Idyll: The Garden Ideal and Social Reality in Nineteenth-Century Fiction*. Tübingen: M. Niemeyer.
- García Font, J. (1995). *Historia y mística del jardín*. Barcelona: mra.

8. Bibliografía

- Grandville, J.J. (1867). *Les Fleurs animées*. Paris: Garnier Frères.
- Grimard, É. (1865). *La Plante: botanique simplifiée, deuxième partie*. Paris: J. Hetzel.
- Grimard, É. (1869). *L'Esprit des plantes, silhouettes végétales*. Tours: Alfred Mame et fils.
- Hamon, F. (1994). *The Cristal palace. Une icône dixneuviémiste. Romantisme*, n° 83, 59.72.
- Impelluso, L. (2003). *La naturaleza y sus símbolos: Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa.
- Jéhan, L.F. (1866). *Tableau de la création, ou Dieu manifesté par ses œuvres*. Tours: Alfred Mame et Fils.
- Junod, Ph. (2001). *De l'utopie à l'uchronie*. En *Histoires de jardins: Lieux et imaginaire*, IV Entretiens de la Garenne-Lemot, Université de Nantes.
- Leboudre, L. Jos. (1828). *Traité élémentaire de physiologie végétales*. Paris: Rey de Gravier.
- Lemaire, Ch. (1841). *Horticulture universelle*, t. III. Paris: H. Cousin.
- Limido, L. (2002). *L'Art des jardins sous le second empire*. Seyssel: Champ Vallon.
- Lorenzi, C. (2009). *L'Engouement pour l'aquarium en France, sociétés & représentations*.
- Mangin, A. (1867). *Les Jardins: histoire et description*. Tours: Alfred Mame et Fils.

8. Bibliografía

- Michel, A. (2001). *De Virgile à Juste Lipse: sagesse et rêverie dans le jardin*. En *Histoires de Jardins: Lieux et imaginaire*, IV Entretiens de la Garenne-Lemot, Université de Nantes.
- Moquin Tandon, A. (1861). *Éléments de botanique médicale*. Paris: J.B. Baillière et fils.
- Mosser, M. (1991). *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*. Paris: Flammarion.
- Mosser, M. (1993). *Jardins et peinture*. Paris: Centre National de Documentation Pédagogique.
- Mosser, M. / Nys, Ph. (dir.). (1995). *Le Jardin, art et lieu de mémoire* [colloque de] Vassivière-en-Limousin, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur.
- Neumann (1844). *Art de construire et de gouverner les serres*. Paris: Audot, éditeur du Bon jardinier.
- Nicholson, G. (1893). *Dictionnaire pratique d'horticulture et de jardinage. Tome cinquième*. Paris: Octave Doin.
- Nicholson, G. (1893) *Dictionnaire pratique d'horticulture et de jardinage. Tome deuxième*. Paris: Octave Doin.
- Nicholson, G. (1892). *Dictionnaire pratique d'horticulture et de jardinage. Tome premier*. Paris: Octave Doin.
- Nicholson, G. (1896). *Dictionnaire pratique d'horticulture et de jardinage. Tome quatrième*. Paris: Octave Doin.
- Nicholson, G. (1893) *Dictionnaire pratique d'horticulture et de jardinage. Tome troisième*. Paris: Octave Doin.

8. Bibliografía

- Nieto Bedoya, M. (1996). *La lectura oculta del jardín paisajista. En El lenguaje oculto del jardín: Jardín y metáfora*. Madrid: Editorial Complutense.
- Noisette, L.-C. (1825). *Manuel complet du jardinier, maraîcher, pépiniériste, botaniste, fleuriste et paysagiste*. Paris: Rousselon.
- Nys, Ph. (2001). *Jardin et institution symbolique, dans Histoires de Jardins: Lieux et imaginaire*. IV Entretiens de la Garenne-Lemot, Université de Nantes. Paris: Perspectives littéraires.
- Páez de la Cadena, F. (1996). *El jardín, morada de los dioses*. En *El lenguaje oculto del jardín: Jardín y metáfora*. Madrid: Editorial Complutense.
- Páez de la Cadena, F. (2009). *Historia de los estilos en jardinería*. Madrid: Itsmo.
- Pérez Parejo, R. (2002). *Poética del jardín: Del locus amoenus al jardín novísimo*. En *Metapoesía y crítica del lenguaje*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Pigeaud, J. (2001). *De Rapin à Delille*. En *Histoires de Jardins: lieux et imaginaire*, IV Entretiens de la Garenne-Lemot, Université de Nantes.
- Pynaert, É.-Ch. (1861). *Manuel théorique et pratique de la culture forcée des arbres fruitiers*. Paris: Auguste Goin.
- Saint Girons, B. (2001). *Jardins et paysages: une opposition catégorielle*. En *Histoires de jardins: Lieux et imaginaire*, IV Entretiens de la Garenne-Lemot, Université de Nantes.
- Venturi, Giovanni: *Origines et développements du jardin secret*, en *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours* (sous la direction de Monique Mosser et Georges Teyssot).
- Vleeschouwer, O. (2000). *Serres et jardins d'hiver*. Paris: Flammarion.

8. Bibliografía

- V.V.A.A. (1487-1496). *El Codice Le Livre des simples médecines*.

8.2. Pintura

- Aznar Almazán. S. (1999). *Pintura prerrafaelita, en el límite de la modernidad*. En *Revista Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 3. 333-348.
- Blake, N., Frascina, F. (1998). *La práctica moderna del arte y de la modernidad*. En *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Brogniez, L. (2003). *Préraphaélisme et Symbolisme. Peinture, Littérature et image poétique*. Paris: Honoré Champion.
- Bruckmuller-Genlot, D. (1994). *Les Préraphaélites 1848-1884, de la révolte à la gloire nationale*. Paris: Armand Colin.
- Claro Cristovão, M.-L. (2010). *Description picturale: vers une convergence entre littérature et peinture*. En *Synergies*, nº 8. 91-101.
- Des Cars, Laurence. (1999). *Les Préraphaélites. Un modernisme à l'anglaise*. Paris: Gallimard.
- Gaitán Bayona, J.-L. (2013). *Vicent van Gogh en la poesía colombiana*. En *Contratiempo Revista de Cultura y Pensamiento*. Buenos Aires.
- García Guatas, M. (2014). *Símbolos y ensoñaciones en el cambio de un siglo*.
- Hawksley, L. (2000). *Essential Pre-raphaelites*. London: Parragon.
- Laurence B. (2003). *Préraphaélisme et symbolisme: peinture littéraire et image poétique*. Paris: Honoré Champion.

8. Bibliografía

- Lemaire, G.-G. (1989). *Les Préraphaélites entre l'enfer et le ciel*.
- Macé, G. (1887). *Un joli monde*. Paris: Charpentier.
- Parris, L. (ed.) (1994). *The Pre-raphaelites*. London.
- Pierre, J. (1991). *L'Univers symboliste. Décadence, Symbolisme et Art Nouveau*. Paris: Somogy.
- Roe, D. *Pre-raphaelites in the city: "Proserpina", by Dante Gabriel Rossetti*. Consultado el 26/06/2015

www.dinahroe.com/blog/proserpina_by_dante_gabriel_rossetti_poetry_analys

- Sanjuán Álvarez, C. (1983). *El movimiento prerrafaelista: de la fidelidad a la naturaleza a una religión del arte*. En *Cuadernos de investigación filológica*. Universidad de La Rioja.
- Sin autor. *Arts and Crafts movimiento*. En *Diccionario enciclopédico de Arte y Arquitectura*. Consultado el 09/07/2015, www.arts4x.com/spa/d/arts-and-crafts-movimiento/arts-and-crafts-movimiento.htm
- V.V.A.A. *Pre-raphaelite art*. Consultado el 25/08/2015, <http://preraphaelitepaintings.blogspot.com.es/2010/08/frederick-sandys-loves-shadow.html>

8.3. Japonismo

- Almazán Tomás, D. (2003). *La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo*. Artigrama, nº 18. 83-106.

8. Bibliografía

- Bing, S. (1889). *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie*. En *Revue mensuelle diffusant les différents aspects de l'art japonais*. Gillot Charles.
- David, C. (2015). *Les Plus excellentes estampes japonaises*. Paris: Electre.
- Delay, N. (2004). *L'Estampe japonaise*. Hazan.
- Fernández de Campo, E. (2000). *Las fuentes y lugares del Japonismo*. En *Anales de historia del arte*.
- Focillon, H. (1921). *L'Estampe japonaise et la peinture en occident dans la seconde moitié du XIXe siècle*. Communication présentée au congrès d'Histoire de l'Art, Paris, 26 de septiembre-5 d'octubre.
- Koyama Richard, B. (2004). *La Magie des estampes japonaises*. Paris: Hermann.
- Lambert, G. (2007). *Estampes japonaises. Mémoires & merveilles de la Bibliothèque Nationales de France*. Paris: Loisirs.
- Siary, G. (2013). *L'Image du Japon dans les années d'après-guerre*. Libreville
- Thirion, Y. (1961). *Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise*, nº 13, pp. 117-130. Consultado el 05/09/2015, www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1961_num13_1_2193
- V.V.A.A. *Estampes japonaises érotiques en vente*. En *Estampes japonaises du 17ème au 20ème siècle*. Paris: Artnemo. Consultado el 22/06/2015, www.artmemo.fr/estampes-japonaises/shunga.htm
- Zola, É. *Le Japonisme*. Consultado el 09/08/2015, <http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/japonisme.html>

8. Bibliografía

8.4. Zola

- Agostino, G. (1997). *Éléments chronotopiques dans l'écriture d'Émile Zola: La Fortune des Rougon, La Curée, La Conquête de Plassans*. Annali Instituto Universitario Orientali, Nápoles, Sezione Romanza, 39, julio de, (pp. 433-452).
- Alcorn, C. (1977). *La Curée: les deux Renée Saccard*. En *Les Cahiers naturalistes*.
- Anfray, C. (2005). *La Faute (originelle) de l'abbé Mouret. Approche mythocritique du roman*. En *Les Cahiers Naturalistes* 79. 45-58.
- Anfray, C. (2010). *Zola biblique: La Bible dans les Rougon-Macquart*. Paris: Cerf.
- Bastida, V. (1994). *Universo cristiano, universo pagano en La Faute de l'abbé Mouret de Émile Zola*. En *La Méthode à l'oeuvre II: La Faute de l'abbé Mouret de Émile Zola*, Actas del II Simposio Internacional de la Universidad de Barcelona.
- Becker, C. (1987). *Illusion et réalité, la métaphore du théâtre dans La Curée*. En *La Curée de Zola ou "La vie à outrance"*. Actes du Colloque du 10 janvier. Paris: Sedes.
- Becker, C. y Lavielle, V. (1999). *La Curée*. Paris: Bréal.
- Becker, C. y Lavielle, V. (ed.). (2003). *La Fabrique des Rougon-Macquart, éditions des dossiers préparatoires*. Paris: Honoré Champion.
- Belgrand, A. (1987). *Le Jeu des oppositions dans La Curée*. En *La Curée de Zola ou "La vie à outrance"*. Actes du colloque du 10 janvier. Paris: Sedes.
- Berthier, Ph. (1987). *Hôtel Saccard: état des lieux*. En *La Curée ou "la vie à outrance"*. Actes du Colloque du 10 Janvier 1987. Paris: Sedes.

8. Bibliografía

- Bertrand-Jennings, Ch. (1977). *L'Éros et la femme chez Zola: de la chute au paradis retrouvé*. Paris: Klincksieck.
- Best, J. (1989). *Espace de la perversion et perversion de l'espace, la génération du récit dans la Curée*. En *Les Cahiers naturalistes*, 63. 109-116.
- Betancur García, M.-C. (2005). *Metáfora y ver como: la creación del sentido de la metáfora*, Universidad de caldas (Colombia).
- Bonnefis, Ph. (1984). *L'Innommable. Essai sur L'Œuvre de Zola*. Paris: Sedes.
- Brunel, P. (1994). *Mythe et mythologie dans La Faute de l'abbé Mouret*. En *La Méthode à l'oeuvre II: La Faute de l'abbé Mouret de Émile Zola*, Actas del II Simposio de la Universidad de Barcelona.
- Bussillet, D. (2013). *Mirbeau, Zola et les impressionnistes*. Cabourg: Éditions Cahiers du Temps.
- Buuren, M. (1984). *La Métaphore filée chez Zola*. En *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, vol 57. 53-63.
- Buuren, M. (1987). *La Curée, roman du feu*. En *La Curée ou "la vie à outrance"*. Actes du Colloque du 10 Janvier 1987. Paris : Sedes.
- Buuren, M., Furet, A. (1997). *Splendeur et misère: le Paris du Second Empire vu par Émile Zola*. En *Paris, de l'image à la mémoire: représentations artistiques, littéraires, sociopolitiques*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Caballos Bejano, M^a de G. (1996). *El universo femenino en la obra de É. Zola. Ambivalencia y contraposición*. En *Filología Hispalensis* 11. 85-99.
- Campmas, A. (2013). *Les Invasions barbares dans la curée*. En *French Studies bulletin, a quarterly supplement*, n° 125.

8. Bibliografía

- Capitanio, S. (1987). *Les Mécanismes métaphoriques dans La Curée*. En *Les Cahiers naturalistes*, nº 61. Consultado el 21/05/2014, archiveszoliennes.fr/index.php?partie=4&souspartie=1&vari=687&page=179
- Charvoz, J.-Cl. (1980). *Le Monde imaginaire d'Émile Zola d'après les Rougon-Macquart*. En *Le Retour du mythe*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Chauvin, D. (1994). *Le Texte et les mythes: Les Masques de la prolifération*. En *La Méthode à l'oeuvre II: La Faute de l'abbé Mouret de Émile Zola*. Actas del II Simposio Internacional de la Universidad de Barcelona.
- Dezalay, A. (1996). *Zola sans frontières. Actes du Colloque international de Strasbourg*, mai 1994.
- Diego, R. (1994). *La Faute de l'abbé Mouret o la génesis del hombre*. En *La Méthode à l'oeuvre II: La Faute de l'abbé Mouret d'Émile Zola*, Actas del II Simposio Internacional de la Universidad de Barcelona.
- Doucet, F. (2012). *L'Esthétique d'Émile Zola et son application à la critique*. Genève: Slatkine Reprints.
- Dupuy, A. (1953). *Le Second Empire vu et jugé par Émile Zola*. En *l'Information historique*, XV, nº 2, mars-avril. 50-57.
- Fernandez Zoila, A. (1987). *Renée, la déchirée...*, En *La Curée ou "la vie à outrance"*. Actes du Colloque du 10 Janvier 1987, Paris, Sedes.
- Girard, M. (1955). *Positions politiques d'Émile Zola jusqu'au l'Affaire Dreyfus*. En *Revue française de science politique*.

8. Bibliografía

- Godenne, J. (1960). *Le Tableau chez Zola: une forme de microcosme*. En *Les Cahiers naturalistes*, N° 40. 135-143.
- Gourdin-Serveni re, G. (1987). *La Curée et les travaux de rénovation d'Haussmann*. En *La Curée ou "la vie à outrance"*. Actes du Colloque du 10 Janvier 1987, Paris: Sedes.
- Guerm s, S. (2003). *La Religion de Zola: Naturalisme et déchristianisation*, Paris: Honoré Champion.
- Gutiérrez, F. (1994). *La cruz y el  rbol de la vida*. En *La Méthode à l'oeuvre II: La Faute de l'abbé Mouret de Émile Zola*, Actas del II Simposio Internacional de la Universidad de Barcelona.
- Hemmings, F.W.J. (1966). *Émile Zola*. Oxford: Clarendon Press.
- H. Hertz (1952). *Émile Zola témoin de la vérité*. En *Europe*, né 30. 27-34.
- Jennings, Ch. (1972). *Zola feministe?* En *Les Cahiers naturalistes*, né 172.
Consultado el 21/05/2014,
<http://archiveszoliennes.fr/cahiers/1972b/10000046.jpg>
- Joly, B. (1977). *Le Chaud et le froid dans "La Curée"*. En *Les Cahiers naturalistes*, N  51. Consultado el 21/05/2014,
<http://archiveszoliennes.fr/cahiers//10000058.jpg>
- Lang, P. (1996). *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*. Consultado el 09/07/2014,
www.peterlang.com/download/extract/13120/extract_10455.pdf
- Lapp, J.-C. (1972). *Les racines du naturalisme, Zola avant les Rougon-Macquart*. Bordas

8. Bibliografía

-
- Leduc Adine, J.- P. (1987). *Architecture et écriture dans La Curée*. En *La Curée ou "la vie à outrance"*. Actes du Colloque du 10 Janvier, Paris, Sedes.
- May, G. (1993). *Zola entre le texte et l'image: l'exemple de Diderot*. En *Les Cahiers naturalistes*, n° 67, pp. 235-244.
- Mitterand, H. (2002). *Zola et le naturalisme*. Paris: Presses universitaires de France.
- Mitterand, H. *Émile Zola, le républicain incommode*. Consultado el 1/12/2014, http://les.tresors.de.lys.free.fr/poetes/zola/24_divers/1_republicain_incommode.htm
- Pagès, A. (2003). *Aux marges du récit: Dictionnaire abrégé pour servir à la lecture et à l'étude de l'oeuvre d'Émile Zola*. Études françaises, vol. 39, n° 2. 63-80.
- Palacio, J. (1987). *La Curée: histoire naturelle et sociale ou agglomérat de mythes*. En *La Curée ou "la vie à outrance"*. Actes du Colloque du 10 Janvier 1987, Paris, Sedes.
- Plessis, A. (1987). *La Curée et l'haussmannisation de Paris*. En *La Curée ou "la vie à outrance"*. Actes du Colloque du 10 Janvier, Paris, Sedes.
- Prado, J. (1976). *Lectura de La Faute de l'abbé Mouret de Zola: Ensayo sobre la estructura simbólica basada en los colores*. En *Revista de Filología moderna*, Vol. XVII. N° 59-60-61.
- Rabaté, E. (1989). *La Curée de Zola: le sens de métaphores*. En *littérature*, n° 75, *La Voix, le retrait, l'autre*. 112-123.

8. Bibliografía

- Rangasamy, R. (2011). *Maternité et sexualité dans les oeuvres choisies d'Émile Zola*. University of South Africa.
- Ripoll, R. (1974). *Histoire du Second Empire dans La Curée*. En *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, enero-marzo.
- Ripoll, R. (1981). *Réalité et mythe chez Zola*. Thèse de doctorat. Université de Lille III.
- Sin autor. *Zola et la question sexuelle*. En *Les Cahiers naturalistes*, n° 171, 1962. Consultado el 21/05/2014, archiveszoliennes.fr/cahiers/1977/10000051.jpg
- Sironneau, J.-P. [Et al.] (1980). *Le Retour du mythe*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Tonard, J.-F. (1994). *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Paris: Peter Lang.
- Valis, N. M. (1979) *Leopoldo Alas y Zola: Paralelismos y divergencias temáticos*. En *Portal de revistas científicas y arbitradas de la UNAM*. Consultado 20/08/2015, www.iifilologicas.unam.mx/anuarioletras/uploads/1979/vo.17_notas09.pdf
- Veloso Santamaría, I. (1993). *Grandes espacios zolianos*. En *Revista de Filología Francesa*.
- Veloso Santamaría, I. (2004). *Naturalismo y religión: Émile Zola*. En *Ilu, Revista de Ciencias de las Religiones*, n° 9.
- Zielonka, A. (1987). *Renée et le problème du mal: explication d'une page de La Curée*. En *La Curée de Zola ou "la vie à outrance"*. Actes du colloque du 10 Janvier, 1987, Paris: Sedes.
- Zola, É. *Au Bonheur des dames*, Collection Romans/Nouvelles.

8. Bibliografía

- Zola, É. *Causerie, La Tribune* 30 de agosto de 1868. En *Les Cahiers Naturalistes*, 2004.
- Zola, É. *Correspondance: Les Lettrés et les arts*, Charpentier, 1908. Manuscrits et dossiers préparatoires des Rougon-Macquart.
- Zola, É. (1880) *De la description*, en *Le roman expérimental*. Paris: G. Charpentier.
- Zola, É. *La Curée*. Paris: GF Flammarion. Préface par Claude Duchet.
- Zola, É. *La Faute de l'abbé Mouret*. Paris: Gallimard, 1991, ed. de Henri Mitterand.
- Zola, É. *Le Rêve*. Gallimard, 1986, ed. de Henri Mitterand.

8.5. El jardín en Zola

- Calatrava, Escobar, J. (2011). *Jardines de Émile Zola*. En *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*. Madrid: Abada.
- Chawad, F. (1991). *Le Symbolisme tellurique dans La terre d'Émile Zola*, Limoges: U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines.
- Collot, S. (1992). *Les Lieux du désir: Topologie amoureuse chez Zola*. Paris: Hachette.
- Conockaert, V. (2003). *Un jardin de références: Le Paradou*. En *L'espace en toutes lettres*. Québec. 37-51.
- Ducasse, M. (1996). *La Nature dans La Joie de vivre*. Bordeaux: Lettres.
- Faure, M.-R. (2005). *Le Paradou et Giverny, rêves de bourgeois jardiniers*. En *Les Cahiers naturalistes*, 79. 45-58.

8. Bibliografía

- Got, O. (1985). *Construction et symbolique ou paysage mythique chez Zola: le jardin et la mer*, thèse de doctorat. Université de Paris III.
- Got, O. (1988). *Zola et le jardin mythique*. En *Les Cahiers naturalistes*, 62. 143-153.
- Got, O. (2002). *Le Système des jardins dans Le Rêve*. En *Les Cahiers naturalistes*, 76. 85-96.
- Got, O. (2002). *Les Jardins de Zola, psychanalyse et paysage mythique dans Les Rougon-Macquart*. Paris : L'Harmatan.
- Gousset, M.-Th. (2002). *Les Jardins dans le roman des Rougon-Macquart*. En *Zola*. Paris: Bibliothèque Nationale de France/Fayard.
- Hewitt, Winston R. (1974). *Through those living pillars. Man and nature in the works of Emile Zola*: The Hague: Mouton.
- Hye-Jeong, J. (1994). *L'Imaginaire d'Émile Zola autour de Mythe du Paradis*. Thèse de doctorat en Littérature Française, Soutenue en à Grenoble.
- Lacroix-Vigier, D., Becker, C (dir.). (2001). *Poétique de la végétation dans l'Oeuvre d'Emile Zola*. Université de Paris-Nanterre.
- Lair, S. (2005) *Paysages du Levant chez Zola*. En *Le Génie du lieu. Des paysages en littérature*. Paris: Imago. 181-196.
- Meyrat-Vol, C. (1997). *L'Imaginaire végétal dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola le régime nocturne*. Thèse de doctorat. Université de Lille III.
- Moreau, P.-L. (1995). *Le Mythe du paradis perdu dans La Faute de l'abbé Mouret*, en Actes des Septièmes Journées Nationales de Littérature Française, Tucumán. 180-195.

8. Bibliografía

- Prioux, V. (2009). *Ne jamais dire "fontaine, je ne boirai pas de ton eau". L'Érotisation des jardins dans les Rougon-Macquart de Zola*. En *Projets de Paysage*. Tours.
- Rieger, A. (1989). *L'Espace de l'imaginaire. Promenade dans la roseraie Zolienne*. En *Les Cahiers Naturalistes*, 63. 93-108.
- Ripoll, R. (1966). *Le Symbolisme végétal dans La Faute de l'abbé Mouret: Réminiscences et obsessions*. En *Les Cahiers naturalistes*, 31.
- Roy-Reverzy, E. (1997). *Les Perversions de la pastorale: La Faute de l'abbé Mouret et le jardin des supplices*. En *Littératures*, 36. 81-95.
- Saint-Gérard, J.-P. (1986). *La Serre dans La Curée de Zola*. En *L'Information grammaticale*, 31 octobre. 27-33.
- Shinoda, Ch. (2001). *Exúberance végétale chez Mirbeau et Zola*. En *Cahiers Octave Mirbeau*, 8. 58-73.
- Timoshenkova, E. (2008). *Les Espaces olfactifs dans La Faute de l'abbé Mouret d'Émile Zola*. En *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, 2008, 18. 133-154.

8.6. Zola y el arte

- Bîrnaz, M. *Procédés picturaux impressionnistes dans les romans de Zola*. Consultado el 12/08/2015, <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A5550/pdf>
- Bussillet, D. (2013). *Mirbeau, Zola et les impressionnistes*. Cabourg: Éditions Cahiers du Temps.
- Cuzin-Schulte, S. (Ed.). (2011). *Manet vu par ...* Paris: Beaux-Arts Magazine.

8. Bibliografía

- Fournié, M. (1998). *Description, évaluation, théorisation dans la critique d'art d'Émile Zola*. Bordeaux: Université Michel de Montagne.
- Grace Huber, S. (2005). *Zola and artistic inspiration: exploring Zola's relationship to the art of his times and shedding light on impressionist techniques in his novels*. A research essay submitted in partial fulfilment of the degree of BA (Hons), Department of French, University of Otago, Dunedin, New Zealand.
- Grouix, P. (2003). *Je voudrais que les toiles de tous les peintres du monde: Remarques sur Zola, critique d'art*. En *Écrire la peinture entre XVIII et XIX siècles, Études réunies et présentées par Pascale Auraix-Jonchière*.
- Guieu, J.-M. (1986). *Émile Zola and the arts: centennial of the publication of L'Oeuvre. Proceedings of the International Colloquium Émile Zola and the Arts* held at Georgetown University, Oct. 16-19, 1986.
- Hermann (Ed.). (1974). *Le Bon combat: De Courbet aux impressionnistes: anthologie d'écrits sur l'art*.
- Ingeborg, W. (1990). *Zola et la peinture*.
- Newton, J. (1967). *Zola impressionniste*. En *Les Cahiers naturalistes*, n° 33.
- Newton, J. (1967). *Émile Zola impressionniste*. En *Les Cahiers naturalistes* 33.
- Puellas Romero, L. (Ed.). *Escritos sobre Manet, Émile Zola*. Madrid: Abada
- Reboul Díaz, A.-M. (1993). *El discurso estético en Diderot, Baudelaire y Zola*. Madrid: Facultad de Lengua y Literatura Francesa UCM.
- Rérolle, B. (1992). *Émile Zola et les peintres impressionnistes*.

8. Bibliografía

- Rykner, A. (2011). *The Power of Tableaux Vivants in Zola: The Underside of the Image, Image & Narrative*. Consultado el 04/03/2015, <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/164>
- Schlessner, Th. (ed.) (2011). *Monet, "Beaux-arts"*. Paris: Ttm éd.
- Veloso, I. (1996). *El discurso estético en las novelas de Zola*. En *Revista de filología francesa*, 10, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense.
- Veloso Santamaría, I. (2009). *Naturalismo y prerrafaelismo*. En *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*.
- Zola, É. (1866): *Mes haines, causeries littéraires et artistiques, mon salon*.
- Zola, É. (1867). *Une nouvelle manière en peinture. Édouard Manet*. en *Revue du XIXe siècle. Les lettres, les arts, la philosophie, romans et voyages*, tome IV. Paris: Éditions Complexe.
- Waldinger, I. (1990). *Zola et la peinture*. Viena.

8.7. Historia de Francia en el siglo XIX

- Claverie, M. (1973). *La Fête impériale*, en *Cahiers naturalistes*, 1973, p. 3149.
- Daumard, A. (1983). *L'Argent et le rang dans la société française du XIXe siècle*. En *Romantisme*, nº 40, 19-29.
- Faure, A. (2004). *Spéculation et société: les grand travaux à paris au XIXe siècle*. En *Histoire, économie et société*. 433-448, *Revista Persée*. Consultado el 2/09/2015, http://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_2004_num_23_3_2433
- Girard, L. (1951). *La politique des travaux publics du Second Empire*. En *L'Information historique*. Nov.-Dic. 189-190.

8. Bibliografía

- Hazareesingh, S. (2003). *L'Opposition républicaine aux fêtes civiques du second empire: fête, anti fête, et souveraineté*. En *Revue d'Histoire du XIXe siècle*. Consultado el 27/98/2915, <http://rh19.revues.org/742>
- Lapointe, M.-F. (2007). *Une perception historique contemporaine des Grands Travaux du Second Empire (1852-1870)*. Québec: Département d'Histoire, Faculté des Lettres Université Laval.
- Salles, C. (1985). *Le Second Empire, 1852/1780*. Librairie Larousse.
- Thiveaud, J.-M. (1999). *Le Financement des infrastructures et du l'immobilier du début du XIXème siècle jusqu'au milieu du XXème siècle*. En *Revue d'Economie Financière*. 229-249. Consultado el 17/02/2015, www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ecofi_0987-3368_1999_num_51_1_3381

8.8. La mujer

- Alonso Arduengo, N. (2014). *Feminidad fatal en la iconografía artística y literaria del simbolismo*. En *Con el arte en los talones*. Consultado el 06/05/2015, <http://conelarteenlostalones.blogspot.com.es/>
- Beaudoin, N. (1998). *La Peur de l'homme et ses manifestations à travers le thème de la femme. Études du discours social inscrit dans trois romans d'Émile Zola: La Curée, Porbouille, Nana*.
- Bellalou, G. (2006). *Regards sur la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola : Ses représentations du livre à l'écran*. Toulon: Editions Les Presses du Midi.

8. Bibliografía

- Bornay, E. (1997). *Eva y Lilith: Dos mitos femeninos de la religión judeo-cristiana y su representación en el Arte*. En *Historia del Arte y mujeres*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Bornay, E. *El simbolismo de la cabellera femenina en el arte*.
- Camps, A. (2011). *Lilith o Beatrice: la mujer en el fin de siglo. Arquetipos femeninos dannunzianos y su función en el Modernismo*. Consultado el 02/08/2015, <http://www.escriptorasyescrituras.com>
- Camus, S. *L'Idéal féminin symboliste: femme rêvée, femme fatale, femme de légendes*. Consultado el 18/08/2015, <https://perso.univ-lyon2.fr/~mollon/florilege/telechargement/6-ideal-feminin.pdf>
- Cerro, G. *La Eva bíblica y la Pandora griega*. En *El blog de Antonio*. Consultado el 20/08/2015, <http://blogs.periodistadigital.com/antoniopinero.php/2007/03/19/la-eva-biblica-y-la-pandora-griega>
- Correa Ramón, A. (2004). *Imagen de la mujer en el primer poemario modernista de Villaespesa*. En *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.
- Eetessam Párraga, G. (2009). *Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale*. En *Revista Signa*.
- Gallardo Saborido, E.-J. (2007). *La esquizofrenia simbólica de lo femenino en Julián del Casal y Gustave Moreau*.

8. Bibliografía

- García Manso, A. (2006). *Fuentes del mito de la "mujer fatal" en el Ángel azul (der blaue engel, 1930), de Josef von Sternberg*. En *Norba Arte*, vol XXVI.
- Morales Peco, M. (2008). *La danza de la seducción y la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica de finales del siglo XIX*. En *Reescrituras de los mitos en la literatura: Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Pellisa, V. *Perversas y divinas: la mujer fatal en cinco episodios*. En *Ancona, Suplemento cultural*. Consultado el 27/07/2015, www.nacion.com/ancona/2006/agosto
- Rousseau, V. (2003). *Lilith: une androgynie oubliée*. En *Archives des sciences sociales des religions*. Consultado el 17/06/2015, www.revues.org

8.9. Varios

- Albouy, P. (1970). *Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire*. En *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 70ème année, n° 5-6, sept.-déc., pp. 1059-1063.
- Aldred, C. (1980). *L'Art égyptien*. Londres: Thames and Hudson.
- Brunner, B. (2005). *The ocean at home: an illustrated history of aquarium*. Princeton.
- Bueno Doral, T. (2012). *Las fuentes artísticas del cartel publicitario clásico. Análisis efectuado desde un enfoque de género*. En *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 35.

8. Bibliografía

- Cirlot, J.-E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Corbin, A. (1982). *Le Miasme et la jonquille*. Paris: Aubier Montaigne.
- Corbin, A. (1988). *Le Territoire du vide*. L'occident et le désir de rivage. Paris. Flammarion.
- Couffignal, R. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Eden.
- Czerny, E. (1995). *À propos du sphinx: quelques remarques sur en être bien connu*. Consultado el 30/04/2015.

www.rechercheisidore.fr/search/?author=czerny_ernst

- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama/Punto Omega
- Eliade, M. (1964). *Tratado de historia de las religiones*. París: Ediciones Cristiandad.
- Eliade, M. (2000). *Tratado de Historia de las Religiones: Morfología y dialéctica de lo sagrado* (3ª ed.). Madrid: Ediciones b.
- *Enciclopedia Larousse*, vol. 14. (1990) Barcelona: Planeta, 3ª ed.
- Estebanez, J. (2010). *Le Zoo comme dispositif spatial: mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal*. En *L'Espace Géographique*.
- Estebanez, J. (2014). *L'Océan domestiqué: les aquariums comme dispositifs d'extension de l'Ecoumène*. En *Géoconfluences*. Consultado el 14/04/2015, geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/oceans-et-mondialisation/articles-scientifiques/l2019ocean-domestique-les-aquariums-comme-dispositifs-d2019extension-de-l2019ecoumene
- Fahd, T. (1959). *La Naissance du monde*. París: Seuil.

8. Bibliografía

- Fechner, E. (1987). *L'Arbre de la liberté: objet, symbole, signe linguistique*, *Revista Persée*. Consultado el 29/08/2015, http://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1987_num_15_1_1350
- Friedrich, Ch. (2012). *Entre symbole et réalité: l'arbre de la liberté*. En *Votre généalogie, origines & filiations*. Consultado el 16/02/2015, <http://www.votre-genealogie.fr/leblog/entre-symbole-et-realite-l-arbre-de-la-liberte-par-christian-friedrich>
- Giorgi, R. (2004). *Ángeles y demonios*. Barcelona: Electa.
- Guibert, R. (1973). *Entrevista a Octavio Paz*. En *The perpetual present. The poetry and prose of Octavio Paz*. Oklahoma: University Press.
- Harris, M. (1987). *El materialismo cultural*. Madrid: Alianza.
- Long, C.-H. (1936). *Alpha. The Myths of Creation*. New York: G. Braziller.
- Monod, J.-C. (2008). *Le mythe, de la terreur à l'esthétisation. Remarques sur le travail du mythe selon Hans Blumenberg*, en S. Parizet (dir.) *Mythe et littérature*, Nîmes – Paris: Lucie Éditions, p. 165.
- Mora Millán, L. (2006). *Sobre los mitos: análisis formal y simbólico de "el paraíso perdido"*. En *Revista Trocadero, Universidad de Cádiz*, nº 18, 127-136.
- Morales y Martín, J.-L. (1984). *Diccionario de iconología*. Madrid: Taurus.
- Morán, C. (2008). *El mandala. Los arquetipos en la espiritualidad, arte y diseño*, en *XVI Jornadas de reflexión académica en Diseño y Comunicación*. Consultado el 29/07/2014.
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=1186&id

8. Bibliografía

- Nahum, P. y Burgess, S. *Commentary of Proserpine, the Victorian web. Literature, History & Culture in the age of Victoria*. Consultado el 15/07/2015, <http://www.victorianweb.org/>
- Perrot, Ph. (1982). *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXème siècle*. Paris: Fayard.
- Prado, J. (Coord.). (1994). *Historia de la Literatura francesa*. Madrid: Cátedra.
- Sauneron, S. y Yoyotte, J. (1959). *La Naissance du monde selon l'Egypte ancienne*, en *La Naissance du monde*. París: Seuil.
- Sierra Vigil, J.-M. (2011). *La culta y simpática fiesta: La fiesta del Árbol en la Política Forestal y la Historia de España*. Consultado el 20/07/2015, <http://publicacionesoficiales.boe.es/>
- Stefano di, M. (coord.). (2006). *Metáforas en uso*. Buenos Aires: Biblos.
- Valente, J.-Á. (1995, octubre 14). *El reino milenario*. En *El País, Babelis*.

8.10. Metodología

- Ayensa, A. (2006). *En defensa de la imaginación como fundamento de la vida psíquica y de la creatividad*. en *Revista Logos, Anales del Seminario de Metafísica*, vol. 39, 235-250.
- Bachelard, G. (1942). *L'Eau et les rêves*. Paris: Corti.
- Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*, , Buenos Aires: ed. de 2000.

8. Bibliografía

- Bachelard, G. (1968). *La Poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bergez, D. (1990). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: Bordas.
- Collot, M. (2009). *Le Thème selon la critique thématique*. Santiago de Chile: Círculo Lingüístico de Santiago.
- Eagleton, T. (1999). *Una introducción a la teoría literaria*. Méjico DF: F.C.E.
- García Gómez, P. (1988). *Epítome de paradigma estructuralista en antropología*. Granada: Dpto. de Filosofía de la Universidad de Granada.
- Greimas, A.-J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Londoño Zapata, O.-I. (2008). *El Chal Mool: Aproximación al análisis literario a partir de la hermenéutica simbólica*. Santiago de Chile. Revista Crítica CL.
- López Ruiz, J.- G. (2010). *La función simbólica y arquetípica del mito en la novela "Sobre héroes y tumbas" de Ernesto Sábato*. San Carlos de Guatemala: Facultad de Humanidades, Dpto. de Letras de la Universidad.
- Miranda Torres, Á. *Pedagogía de la imaginación: El discurso psicoanalítico y la ciencia*. Revista de Magisterio UNAM. 57-64.
- Pineda Botero, Á. (1995). *El reto de la crítica: Teoría y canon literario*, Santafé de Bogotá: Planeta.

8. Bibliografía

- Prado Biezma, J. (1984). *Cómo se analiza una novela*. Madrid: Alhambra Universidad.
- Prado Biezma, J. (1993). *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra.
- Prado Biezma, J. (1994). *Ensayo de lectura temático-estructural*. Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses. 181-199.
- Prado Biezma, J. (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Monografías nº. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Prado Biezma, J. *Du mythe à l'archéologie mythique* (1995). Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses, nº 7.
- Prado Biezma, J. (2000). *Análisis e interpretación de la novela: Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Prado Biezma, J. (2008). *Tematismo estructural*. Amaltea, Revista de mitocrítica, nº 0.
- Richard, J.-P. (1963). *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil.
- Richard, J.-P. (1976). *Poésie et profondeur*. Paris: Seuil.
- Salazar Quintana, L.- C. (2007). *La fenomenología de la imaginación y la ensoñación creante en Gastón Bachelard*. Ciudad Juárez.
- Sánchez, M.-Á. (2002). *Bachelard o la metafísica de la imaginación. El pensamiento bifloro*, *Pensamiento y Cultura*, octubre, nº 005, 59-76.
- Selden, R. (1995). *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del Formalismo al Posestructuralismo*. Madrid: Akal.

8. Bibliografía

- Solares, B. (2009). *Gastón Bachelard y la vida de las imágenes*. Méjico DF: CRIM/UNAM.
- Starobinski, J. (1964). *Les directions nouvelles de la recherche critique*. Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, nº 16, 121-124.
- Vejarano Soto, E. (2006). *El ánimo como impulso vital del ensoñador de palabras: Desde la poética de Gastón Bachelard y los arquetipos de lo inconsciente colectivo de Carl G. Jung*. Habladurías, nº 5, julio-diciembre, 62-80.
- Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel Literatura y crítica.
- V.V.A.A. (2009). *Estructuralismo y literatura*. Santiago de Chile: Círculo Lingüístico de Santiago.
- Wunenburger, J-J. *Gaston Bachelard y el topoanálisis poético*. En *Gaston Bachelard o la vida de las imágenes*. Cuadernos de Hermenéutica, nº 3, CRIM/UNAM.

9. Índice de ilustraciones

9. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

– Ilustración 1: Cyclanthus	94
toptropicals.com/pics/garden/06/olymp1/PC241512.jpg	
– Ilustración 2: Pandanus de Java.....	96
www.Triadplantco.com/listplants-details.php?type=Tropicalis	
– Ilustración 3: Nymphéa	97
www.forum-bassin.com/forum/viewtopic.php?t=238	
– Ilustración 4: Nymphéa	97
c-est-quoi.com/en/define/nymph%C3%A9a	
– Ilustración 5: Euryale.....	99
fr.wikipedia.org/wiki/Euryale_ferox	
– Ilustración 6: Sélaginelle	100
multariveronique.free.fr/Diaporama/monde%20vegetal/Indonesie%20selaginella	
– Ilustración 7: Bambou de l'Inde.....	104
www.maxisciences.com/bambou/wallpaper	
– Ilustración 8: Ravenala	106
www.especies-seeds.com/catalog.php/especiesbotanics/pd2105170	
– Ilustración 9: Bananier	108
sylvain.obholtz.free.fr/crbst_159.html	
– Ilustración 10: Euphorbe d'Abyssinie	110
www.delcampe.net/page/item/id,58549219,var,2-scans-ABYSSINIE-Candelabra-Euphorbia-Abyssinica-Euphorbe-candelabre-Arbre,language,F.html	
– Ilustración 11: Adiantum	111

9. Índice de ilustraciones

	www.datuopinion.com/adiantum	
–	Ilustración 12: Ptéride	112
	luirig.altervista.org/pics/index3.php?search=Pteride+di+Creta&page=1	
–	Ilustración 13: Alsophila	113
	www.glasshouseworks.com/alsophila-cooperii-cyathea-australis	
–	Ilustración 14: Bégonia.....	114
	www.datuopinion.com/begonia	
–	Ilustración 15: Caladium.....	115
	www.edenbrothers.com/store/caladium-bulbs-white-bulbs.html	
–	Ilustración 16: Caladium.....	116
	www.wilsonbrosonline.com/Photo-Viewer.aspx?name=Caladium%20'Candidum'%20(White)&p=407&photo=545	
–	Ilustración 17: Maranta	117
	www.ganeshvilla.com/plants/maranta_zebrina.htm	
–	Ilustración 18: Gloxinia.....	118
	c-est-quoi.com/fr/definition/gloxinia	
–	Ilustración 19: Dracena	119
	www.swiatkwiatow.pl/dracena-wonna-dracaena-fragrans-id357.html	
–	Ilustración 20: Vanille.....	120
	www.innatia.com/s/c-especies-aromaticas/a-propiedades-aromaticas-de-la-planta-de-vainilla.html	
–	Ilustración 21: Coque du Levant	121
	fr.wikipedia.org/wiki/Coque_du_Levant	
–	Ilustración 22: Bauhinia.....	123

9. Índice de ilustraciones

- www.ebay.es/itm/Arbol-de-las-Orquidea-BAUHINIA-PURPUREA-10-Semillas-/300858294052
- **Ilustración 23:** Quisqualus 124
- stiletto-hottie.blogspot.com.es/2010/08/tropical-august-blooms.html
- **Ilustración 24:** Sabots de Vénus 128
- www.florealpes.com/fiche_sabotvenus.php
- **Ilustración 25:** Aéríde 139
- www.jardins-interieurs.com/Aerides-355
- **Ilustración 26:** Stanhópea 130
- www.orquidariovirtual.com/orchids/stanhopea/
- **Ilustración 27:** Hibiscus de la Chine 133
- fr.wikinoticia.com/culture-science/%C3%A9cologie%20et%20environnement?start=860
- **Ilustración 28:** Psychotria elata 133
- www.youtube.com/watch?v=yYU1ciSsQQg
- **Ilustración 29:** Psychotria elata 134
- floresmanizales.blogspot.com.es/2014/07/en-lo-mas-profundo-de-las-selvas-de.html
- **Ilustración 30:** Psychotria elata 135
- actualcurioso.blogspot.com/2014/09/la-flor-del-beso-o-labios-de-prostituta.html
- **Ilustración 31:** Latanier 136
- fr.wikipedia.org/wiki/Latanier
- **Ilustración 32:** Fougère 138
- www.pepinieres-huchet.com/la-boutique/plantes-vivaces/fougeres/

9. Índice de ilustraciones

- **Ilustración 33:** Liane 140
faszination-regenwald.de/info-center/pflanzenwelt/index.htm
- **Ilustración 34:** Tanghin de Madagascar 142
[treeflower.la.coocan.jp/Apocynaceae/Cerbera%20manghas/Cerbera%20manghas.h](http://treeflower.la.coocan.jp/Apocynaceae/Cerbera%20manghas/Cerbera%20manghas.htm)
tm
- **Ilustración 35:** Tanghin de Madagascar 143
www.anthropologieenligne.com/pages/tanguinM.html
- **Ilustración 36:** Mancenillier 144
[www.horizon-guadeloupe.com/pages/flore/le-mancenillier-arbre-toxique-](http://www.horizon-guadeloupe.com/pages/flore/le-mancenillier-arbre-toxique-attention-danger.html)
attention-danger.html
- **Ilustración 37:** Province de Suo: pont Kintai à Iwakuni 321
[fr.wikipedia.org/wiki/Vues_des_sites_c%C3%A9l%C3%A8bres_des_soixante_et_qu](http://fr.wikipedia.org/wiki/Vues_des_sites_c%C3%A9l%C3%A8bres_des_soixante_et_quelques_provinces_du_Japon)
elques_provinces_du_Japon
- **Ilustración 38:** Province de Kawachi: Mont Otoko à Hirakata 322
[fr.wikipedia.org/wiki/Vues_des_sites_c%C3%A9l%C3%A8bres_des_soixante_et_qu](http://fr.wikipedia.org/wiki/Vues_des_sites_c%C3%A9l%C3%A8bres_des_soixante_et_quelques_provinces_du_Japon)
elques_provinces_du_Japon
- **Ilustración 39:** Pluie nocturne à Karasaki, serie des Huit vues du lac Biwa 323
L'Estampe japonaise (2004)
- **Ilustración 40:** Vues de ponts de différentes provinces: Vue ancienne de Yatsushashi
dans la province de Mikawa 326
Les plus excellentes Estampes Japonaises
- **Ilustración 41:** Vista de Mimeguri..... 328
wikipedia.org/wiki/Shiba_K%C5%8Dkan
- **Ilustración 42:** Combate a la luz de la luna entre Yoshitsune y Benkei 329

9. Índice de ilustraciones

- es.wikipedia.org/wiki/Utagawa_Kuniyoshi
- **Ilustración 43:** Trente-six vues du Mont Fuji: Koshigaya dans la province de Musashi.....320
[Les plus excellentes Estampes Japonaises](#)
 - **Ilustración 44:** Ciruelos blancos y rojos.....332
azulcieloverdemar.blogspot.com.es/2010/03/korin-ogata.html
 - **Ilustración 45:** El Santuario de Benten visto desde el ferry de Hameda333
www.doctorojiplatico.com/2013/06/utagawa-hiroshige-cien-famosas-vistas.html
 - **Ilustración 46:** Femme se poudrant le cou.....335
www.google.es/search?q=Kitagawa+Utamaro
 - **Ilustración 47:** Lluvia de noche336
www.google.es/?gws_rd=ssl#q=kikugawa+eizan
 - **Ilustración 48:** sin título.....338
www.google.es/search?q=Kitagawa+Utamaro
 - **Ilustración 49:** sin título.....338
www.nipponlugano.ch/en/shunga-multimedia/
 - **Ilustración 50:** sin título.....339
ic.pics.livejournal.com/jl_merrow/18621971/33361/33361_original.jpg
 - **Ilustración 51:** Femme à sa toilette340
mesmiroirs.free.fr/01face_a_main/index.html
 - **Ilustración 52:** Courtesan Itsutomi holding a plectrum.....343
www.britannica.com/topic/dress-clothing//images-videos/The-Courtesan-Itsutomi-Holding-a-Plectrum-Japanese-woman-wearing-an/120319
 - **Ilustración 53:** Woman looking at herself in a mirror.....344

9. Índice de ilustraciones

	mesmiroirs.free.fr/01face_a_main/index.html	
–	Ilustración 54: Jeune femme observant sa coiffure dans un miroir.....	344
	mesmisroirs.free.fr/01face_a_main/index.html	
–	Ilustración 55: Femme s'habillant aidée de deux Servantes.....	344
	mesmiroirs.free.fr/01face_a_main/index.html	
–	Ilustración 56: Bocca Baciata.....	361
	www.google.es/search?q=bocca+baciata+Rossetti&biw	
–	Ilustración 57: Lady Lilith.....	364
	wikipedia.org/wiki/Lady_Lilith	
–	Ilustración 58: Pandora	369
	435ikipedia.org/wiki/User:Smallbones/	
–	Ilustración 59: Proserpina	373
	wikipedia.org/wiki/Proserpine_(Rossetti_painting)	
–	Ilustración 60: Love's shadow.....	375
	twitter.com/estheticism	
–	Ilustración 61: Proud Maisie.....	378
	www.sandys.norfolk.gov.uk/sand197.htm	
–	Ilustración 62: Edipo y la Esfinge	389
	laprofeiadecirce.blogspot.com.es/2012/03/edipo.html	
–	Ilustración 63: Salomé dansant devant Hérode	393
	Dossier de l'Art, n° 225	
–	Ilustración 64: L'Apparition	397
	Dossier de l'Art, n° 225	

10. APÉNDICES

Descripciones del invernadero

– Primera descripción, capítulo I

"Autour d'elle, la serre chaude, pareille à une nef d'église, et dont de minces colonnettes de fer montaient d'un jet soutenir le vitrail cintré, étalait ses végétations grasses, ses nappes de feuilles puissantes, ses fusées épanouies de verdure. Au milieu, dans un bassin ovale, au ras du sol, vivait, de la vie mystérieuse et glauque des plantes d'eau, toute la flore aquatique des pays du soleil. Des Cyclanthus, dressant leurs panaches verts, entouraient, d'une ceinture monumentale, le jet d'eau, qui ressemblait au chapiteau tronqué de quelque colonne cyclopéenne. Puis, aux deux bouts, de grands Tornélias élevaient leurs broussailles étranges au-dessus du bassin, leurs bois secs, dénudés, tordus comme des serpents malades, et laissant tomber des racines aériennes, semblables à des filets de pêcheur pendus au grand air. Près du bord, un Pandanus de Java épanouissait sa gerbe de feuilles verdâtres, striées de blanc, minces comme des épées, épineuses et dentelées comme des poignards malais. Et, à fleur d'eau, dans la tiédeur de la nappe dormante doucement chauffée, des Nymphéas ouvraient leurs étoiles roses, tandis que des Euryales laissaient traîner leurs feuilles rondes, leurs feuilles lépreuses, nageant à plat comme des dos de crapauds monstrueux couverts de pustules. Pour gazon, une large bande de Sélaginelle entourait le bassin. Cette fougère naine formait un épais tapis de mousse, d'un vert tendre. Et, au-delà de la grande allée circulaire, quatre énormes massifs allaient d'un élan vigoureux jusqu'au cintre: les Palmiers, légèrement penchés dans leur grâce, épanouissaient leurs éventails, étalaient leurs têtes arrondies, laissaient prendre leurs

10. Apéndice

palmes, comme des avirons lassés par leur éternel voyage dans le bleu de l'air; les grands Bambous de l'Inde montaient droits, frêles et durs, faisant tomber de haut leur pluie légère de feuilles; un Ravenala, l'arbre du voyageur, dressait son bouquet d'immenses écrans chinois; et, dans un coin, un Bananier, chargé de ses fruits, allongeait de toutes parts ses longues feuilles horizontales, où deux amants pourraient se coucher à l'aise en se serrant l'un contre l'autre. Aux angles, il y avait des Euphorbes d'Abyssinie, ces cierges épineux, contrefaits, pleins de bosses honteuses, suant le poison. Et, sous les arbres, pour couvrir le sol, des Fougères basses, les Adiantum, les Ptérides, mettaient leurs dentelles délicates, leurs fines découpures. Les Alsophilas, d'espèce plus haute, étageaient leurs rangs de rameaux symétriques, sexangulaires, si réguliers, qu'on aurait dit de grandes pièces de faïence destinées à contenir les fruits de quelque dessert gigantesque. Puis, une bordure de Bégonias et de Caladiums entourait les massifs; les Bégonias, à feuilles torses, tachées superbement de vert et de rouge; les Caladiums, dont les feuilles en fer de lance, blanches et à nervures vertes, ressemblent à de larges ailes de papillon; plantes bizarres dont le feuillage vit étrangement, avec un éclat sombre ou pâissant de fleurs malsaines. Derrière les massifs, une seconde allée, plus étroite, faisait le tour de la serre. Là, sur des gradins, cachant à demi les tuyaux de chauffage, fleurissaient les marantas, douces au toucher comme du velours, les gloxinias, aux cloches violettes, les dracenas, semblables à des lames de vieille laque vernie. Mais un des charmes de ce jardin d'hiver était, aux quatre coins, des antres de verdure, des berceaux profonds, que recouvraient d'épais rideaux de lianes. Des bouts de forêt vierge avaient bâti, en ces endroits, leurs murs de feuilles, leurs fouillis impénétrables de tiges, de jets souples, s'accrochant aux branches, franchissant le vide d'un vol hardi, retombant de la voûte comme des glands

10. Apéndice

de tentures riches. Un pied de Vanille, dont les gousses mûres exhalaient des senteurs pénétrantes, courait sur la rondeur d'un portique garni de mousse; les Coques du Levant tapissaient les colonnettes de leurs feuilles rondes; les Bauhinias, aux grappes rouges, les Quisqualus, dont les fleurs pendaient comme des colliers de verroterie, filaient, se coulaient, se nouaient, ainsi que des couleuvres minces, jouant et s'allongeant sans fin dans le noir des verdure. Et, sous les arceaux, entre les massifs, çà et là, des chaînettes de fer soutenaient des corbeilles dans lesquelles s'étaient des Orchidées, les plantes bizarres du plein ciel, qui poussent de toutes parts leurs rejets trapus, noueux et déjetés comme des membres infirmes. Il y avait les Sabots de Vénus, dont la fleur ressemble à une pantoufle merveilleuse, garnie au talon d'ailes de libellules; les Aérider, si tendrement parfumées; les Stanhopéas, aux fleurs pâles, tigrées, qui soufflent au loin, comme des gorges amères de convalescent, une haleine âcre et forte. Mais ce qui, de tous les détours des allées frappait les regards, c'était un grand Hibiscus de la Chine, dont l'immense nappe de verdure et de fleurs couvrait tout le flanc de l'hôtel, auquel la serre était scellée. Les larges fleurs pourpres de cette mauve gigantesque, sans cesse renaissantes, ne vivent que quelques heures. On eût dit des bouches sensuelles de femmes qui s'ouvraient, les lèvres rouges, molles et humides, de quelque Messaline géante, que des baisers meurtrissaient, et qui toujours renaissaient avec leur sourire avide et saignant. Renée, près du bassin, frissonnait au milieu de ces floraisons superbes. Derrière elle, un grand sphinx de marbre noir, accroupi sur un bloc de granit, la tête tournée vers l'aquarium, avait un sourire de chat discret et cruel; et c'était comme l'idole sombre, aux cuisses luisantes, de cette terre de feu. À cette heure, des globes de verre dépoli éclairaient les feuillages de nappes laiteuses. Des statues, des têtes de femme dont le cou se renversait, gonflé de rires,

10. Apéndice

blanchissaient au fond des massifs, avec des taches d'ombres qui tordaient leurs rires fous. Dans l'eau épaisse et dormante du bassin, d'étranges rayons se jouaient, éclairant des formes vagues, des masses glauques, pareilles à des ébauches de monstres. Sur les feuilles lisses du Ravenala, sur les éventails vernis des Lataniers, un flot de lueurs blanches coulait; tandis que, de la dentelle des Fougères, tombaient en pluie fine des gouttes de clarté. En haut, brillaient des reflets de vitre, entre les têtes sombres des hauts Palmiers. Puis, tout autour, du noir s'entassait; les berceaux, avec leurs draperies de lianes, se noyaient dans les ténèbres, ainsi que des nids de reptiles endormis. Et, sous la lumière vive, Renée songeait, en regardant de loin Louise et Maxime. Ce n'était plus la rêverie flottante, la grise tentation du crépuscule, dans les allées fraîches du Bois. Ses pensées n'étaient plus bercées et endormies par le trot de ses chevaux, le long des gazons mondains, des taillis où les familles bourgeoises dînent le dimanche. Maintenant un désir net, aigu, l'emplissait. Un amour immense, un besoin de volupté, flottait dans cette nef close, où bouillait la sève ardente des tropiques. La jeune femme était prise dans ces noces puissantes de la terre, qui engendraient autour d'elle ces verdure noires, ces tiges colossales; et les couches âcres de cette mer de feu, cet épanouissement de forêt, ce tas de végétations, toutes brûlantes des entrailles qui les nourrissaient, lui jetaient des effluves troublants, chargés d'ivresse. À ses pieds, le bassin, la masse d'eau chaude, épaissie par les suc des racines flottantes, fumait, mettait à ses épaules un manteau de vapeurs lourdes, une buée qui lui chauffait la peau, comme l'attouchement d'une main moite de volupté. Sur sa tête, elle sentait le jet des Palmiers, les hauts feuillages secouant leur arôme. Et plus que l'étouffement chaud de l'air, plus que les clartés vives, plus que les fleurs larges, éclatantes, pareilles à des visages riant ou grimaçant entre les feuilles,

10. Apéndice

c'étaient surtout les odeurs qui la brisaient. Un parfum indéfinissable, fort, excitant, traînait, fait de mille parfums: sueurs humaines, haleines de femmes, senteurs de chevelures; et des souffles doux et fades jusqu'à l'évanouissement, étaient coupés par des souffles pestilentiels, rudes, chargés de poisons. Mais, dans cette musique étrange des odeurs, la phrase mélodique qui revenait toujours, dominant, étouffant les tendresses de la Vanille et les acuités des Orchidées, c'était cette odeur humaine, pénétrante, sensuelle, cette odeur d'amour qui s'échappe le matin de la chambre close de deux jeunes époux. Renée, lentement, s'était adossée au socle de granit. Dans sa robe de satin vert, la gorge et la tête rougissantes, mouillées des gouttes claires de ses diamants, elle ressemblait à une grande fleur, rose et verte, à un des Nymphéas du bassin, pâmé par la chaleur. À cette heure de vision nette, toutes ses bonnes résolutions s'évanouissaient à jamais, l'ivresse du dîner remontait à sa tête, impérieuse, victorieuse, doublée par les flammes de la serre. Elle ne songeait plus aux fraîcheurs de la nuit qui l'avaient calmée, à ces ombres murmurantes du parc, dont les voix lui avaient conseillé la paix heureuse. Ses sens de femme ardente, ses caprices de femme blasée s'éveillaient. Et, au-dessus d'elle, le grand sphinx de marbre noir riait d'un rire mystérieux, comme s'il avait lu le désir enfin formulé qui galvanisait ce cœur mort, le désir longtemps fuyant, "l'autre chose" vainement cherchée par Renée dans le bercement de sa calèche, dans la cendre fine de la nuit tombante, et que venait brusquement de lui révéler sous la clarté crue, au milieu de ce jardin de feu, la vue de Louise et de Maxime, riant et jouant, les mains dans les mains. À ce moment, un bruit de voix sortit d'un berceau voisin, dans lequel Aristide Saccard avait conduit les sieurs Mignon et Charrier.

10. Apéndice

– Non, vrai, monsieur Saccard, disait la voix grasse de celui-ci, nous ne pouvons vous racheter cela à plus de deux cents francs le mètre. Et la voix aigre de Saccard se récriait:

– Mais, dans ma part, vous m'avez compté le mètre de terrain à deux cent cinquante francs.

– Eh bien, écoutez, nous mettrons deux cent vingt-cinq francs.

Et les voix continuèrent, brutales, sonnant étrangement sous les palmes tombantes des massifs. Mais elles traversèrent comme un vain bruit le rêve de Renée, devant laquelle se dressait, avec l'appel du vertige, une jouissance inconnue, chaude de crime, plus âpre que toutes celles qu'elle avait déjà épuisées, la dernière qu'elle eût encore à boire. Elle n'était plus lasse. L'arbuste derrière lequel elle se cachait à demi était une plante maudite, un Tanghin de Madagascar, aux larges feuilles de buis, aux tiges blanchâtres, dont les moindres nervures distillent un lait empoisonné. Et, à un moment, comme Louise et Maxime riaient plus haut, dans le reflet jaune, dans le coucher de soleil du petit salon, Renée, l'esprit perdu, la bouche sèche et irritée, prit entre ses lèvres un rameau du Tanghin, qui lui venait à la hauteur des dents, et mordit une des feuilles amères" (*La Curée*, pp. 72-76).

– Segunda descripción, capítulo IV

"Mais il était un lieu dont Maxime avait presque peur, et où Renée ne l'entraînait que les jours mauvais, les jours où elle avait besoin d'une ivresse plus âcre. Alors ils aimaient dans la serre. C'était là qu'ils goûtaient l'inceste. Une nuit, dans une heure d'angoisse, la jeune femme avait voulu que son amant allât chercher une des peaux

10. Apéndice

d'ours noir. Puis ils s'étaient couchés sur cette fourrure d'encre, au bord d'un bassin, dans la grande allée circulaire. Au-dehors, il gelait terriblement, par un clair de lune limpide. Maxime était arrivé frissonnant, les oreilles et les doigts glacés. La serre se trouvait chauffée à un tel point, qu'il eut une défaillance, sur la peau de bête. Il entra dans une flamme si lourde, au sortir des piqûres sèches du froid, qu'il éprouvait des cuissons, comme si on l'eût battu de verges. Quand il revint à lui, il vit Renée agenouillée, penchée, avec des yeux fixes, une attitude brutale qui lui fit peur. Les cheveux tombés, les épaules nues, elle s'appuyait sur ses poings, l'échine allongée, pareille à une grande chatte aux yeux phosphorescents. Le jeune homme, couché sur le dos, aperçut, au-dessus des épaules de cette adorable bête amoureuse qui le regardait, le sphinx de marbre, dont la lune éclairait les cuisses luisantes. Renée avait la pose et le sourire du monstre à tête de femme, et, dans ses jupons dénoués, elle semblait la sœur blanche de ce dieu noir. Maxime resta languissant. La chaleur était suffocante, une chaleur sombre, qui ne tombait pas du ciel en pluie de feu, mais qui traînait à terre, ainsi qu'une exhalaison malsaine, et dont la buée montait, pareille à un nuage chargé d'orage. Une humidité chaude couvrait les amants d'une rosée, d'une sueur ardente. Longtemps ils demeurèrent sans gestes et sans paroles, dans ce bain de flammes, Maxime terrassé et inerte, Renée frémissante sur ses poignets comme sur des jarrets souples et nerveux. Au dehors, par les petites vitres de la serre, on voyait des échappées du parc Monceau, des bouquets d'arbres aux fines découpures noires, des pelouses de gazon blanches comme des lacs glacés, tout un paysage mort, dont les délicatesses et les teintes claires et unies rappelaient des coins de gravures japonaises. Et ce bout de terre brûlante, cette couche enflammée où les amants s'allongeaient, bouillait étrangement au milieu de ce grand froid muet. Ils eurent une nuit d'amour

10. Apéndice

fou. Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait. Cet être neutre, blond et joli, frappé dès l'enfance dans sa virilité, devenait, aux bras curieux de la jeune femme, une grande fille, avec ses membres épilés, ses maigreurs gracieuses d'éphèbe romain. Il semblait né et grandi pour une perversion de la volupté. Renée jouissait de ses dominations, elle pliait sous sa passion cette créature où le sexe hésitait toujours. C'était pour elle un continuel étonnement du désir, une surprise des sens, une bizarre sensation de malaise et de plaisir aigu. Elle ne savait plus; elle revenait avec des doutes à sa peau fine, à son cou potelé, à ses abandons et à ses évanouissements. Elle éprouva alors une heure de plénitude. Maxime, en lui révélant un frisson nouveau, compléta ses toilettes folles, son luxe prodigieux, sa vie à outrance. Il mit dans sa chair la note excessive qui chantait déjà autour d'elle. Il fut l'amant assorti aux modes et aux folies de l'époque. Ce joli jeune homme, dont les vestons montraient les formes grêles, cette fille manquée, qui se promenait sur les boulevards, la raie au milieu de la tête, avec de petits rires et des sourires ennuyés, se trouva être, aux mains de Renée, une de ces débauches de décadence qui, à certaines heures, dans une nation pourrie, épuise une chair et détraque une intelligence. Et c'était surtout dans la serre que Renée était l'homme. La nuit ardente qu'ils y passèrent fut suivie de plusieurs autres. La serre aimait, brûlait avec eux. Dans l'air alourdi, dans la clarté blanchâtre de la lune, ils voyaient le monde étrange des plantes qui les entouraient se mouvoir confusément, échanger des étreintes. La peau d'ours noir tenait toute l'allée. À leurs pieds, le bassin fumait, plein d'un grouillement, d'un entrelacement épais de racines, tandis que l'étoile rose des Nymphéa s'ouvrait, à fleur d'eau, comme un corsage de vierge, et que les Tornélia laissaient pendre leurs broussailles, pareilles à des chevelures de Néréides pâchées. Puis, autour d'eux, les

10. Apéndice

Palmiers, les grands Bambous de l'Inde, se haussaient, allaient dans le cintre, où ils se penchaient et mêlaient leurs feuilles avec des attitudes chancelantes d'amants lassés. Plus bas, les Fougères, les Ptérides, les Alsophila étaient comme des dames vertes, avec leurs larges jupes garnies de volants réguliers, qui, muettes et immobiles aux bords de l'allée, attendaient l'amour. À côté d'elles, les feuilles torses, tachées de rouge, des Bégonia, et les feuilles blanches, en fer de lance, des Caladium mettaient une suite vague de meurtrissures et de pâleurs, que les amants ne s'expliquaient pas, et où ils retrouvaient parfois des rondeurs de hanches et de genoux, vautreés à terre, sous la brutalité de caresses sanglantes. Et les Bananiers, pliant sous les grappes de leurs fruits, leur parlaient des fertilités grasses du sol, pendant que les Euphorbes d'Abyssinie, dont ils entrevoyaient dans l'ombre les cierges épineux, contrefaits, pleins de bosses honteuses, leur semblaient suer la sève, le flux débordant de cette génération de flamme. Mais, à mesure que leurs regards s'enfonçaient dans les coins de la serre, l'obscurité s'emplissait d'une débauche de feuilles et de tiges plus furieuse: ils ne distinguaient plus, sur les gradins, les Maranta douces comme du velours, les Gloxinia aux cloches violettes, les Dracena semblables à des lames de vieille laque vernie; c'était une ronde d'herbes vivantes qui se poursuivait d'une tendresse inassouvie. Aux quatre angles, à l'endroit où des rideaux de lianes ménageaient des berceaux, leur rêve charnel s'affolait encore, et les jets souples des Vanilles, des Coques du Levant, des Quisqualus, des Bauhinia étaient les bras interminables d'amoureux qu'on ne voyait pas, et qui allongeaient éperdument leur étreinte, pour amener à eux toutes les joies éparses. Ces bras sans fin pendaient de lassitude, se nouaient dans un spasme d'amour, se cherchaient, s'enroulaient, comme pour le rut d'une foule. C'était le rut immense de la serre, de ce coin de forêt vierge où flambaient

10. Apéndice

les légumes et les floraisons des tropiques. Maxime et Renée, les sens faussés, se sentaient emportés dans ces noces puissantes de la terre. Le sol, à travers la peau d'ours, leur brûlait le dos, et, des hautes palmes, tombaient sur eux des gouttes de chaleur. La sève qui montait aux flancs des arbres les pénétrait, eux aussi, leur donnait des désirs fous de croissance immédiate, de reproduction gigantesque. Ils entraient dans le rut de la serre. C'était alors, au milieu de la lueur pâle, que des visions les hébétaient, des cauchemars dans lesquels ils assistaient longuement aux amours des Palmiers et des Fougères; les feuillages prenaient des apparences confuses et équivoques, que leurs désirs fixaient en images sensuelles; des murmures, des chuchotements leur venaient des massifs, voix pâmées, soupirs d'extase, cris étouffés de douleur, rires lointains, tout ce que leurs propres baisers avaient de bavard, et que l'écho leur renvoyait. Parfois ils se croyaient secoués par un tremblement du sol, comme si la terre elle-même, dans une crise d'assouvissement, eût éclaté en sanglots voluptueux. S'ils avaient fermé les yeux, si la chaleur suffocante et la lumière pâle n'avaient pas mis en eux une dépravation de tous les sens, les odeurs eussent suffi à les jeter dans un éréthisme nerveux extraordinaire. Le bassin les mouillait d'une senteur âcre, profonde, où passaient les mille parfums des fleurs et des légumes. Par instants, la Vanille chantait avec des roucoulements de ramier ; puis arrivaient les notes rudes des Stanhopéa, dont les bouches tigrées ont une haleine forte et amère de convalescent. Les Orchidées, dans leurs corbeilles que retenaient des chaînettes, exhalaient leurs souffles, semblables à des encensoirs vivants. Mais l'odeur qui dominait, l'odeur où se fondaient tous ces vagues soupirs, c'était une odeur humaine, une odeur d'amour, que Maxime reconnaissait, quand il baisait la nuque de Renée, quand il enfouissait sa tête au milieu de ses cheveux dénoués. Et ils restaient ivres de

10. Apéndice

cette odeur de femme amoureuse, qui traînait dans la serre, comme dans une alcôve où la terre enfantait. D'habitude, les amants se couchaient sous le Tanghin de Madagascar, sous cet arbuste empoisonné dont la jeune femme avait mordu une feuille. Autour d'eux, des blancheurs de statues riaient, en regardant l'accouplement énorme des verdure. La lune, qui tournait, déplaçait les groupes, animait le drame de sa lumière changeante. Et ils étaient à mille lieues de Paris, en dehors de la vie facile du Bois et des salons officiels, dans le coin d'une forêt de l'Inde, de quelque temple monstrueux, dont le sphinx de marbre noir devenait le dieu. Ils se sentaient rouler au crime, à l'amour maudit, à une tendresse de bêtes farouches. Tout ce pullulement qui les entourait, ce grouillement sourd du bassin, cette impudicité nue des feuillages, les jetaient en plein enfer dantesque de la passion. C'était alors au fond de cette cage de verre, toute bouillante des flammes de l'été, perdue dans le froid clair de décembre, qu'ils goûtaient l'inceste, comme le fruit criminel d'une terre trop chauffée, avec la peur sourde de leur couche terrifiante. Et, au milieu de la peau noire, le corps de Renée blanchissait, dans sa pose de grande chatte accroupie, l'échine allongée, les poignets tendus, comme des jarrets souples et nerveux. Elle était toute gonflée de volupté, et les lignes claires de ses épaules et de ses reins se détachaient avec des sécheresses félines sur la tache d'encre dont la fourrure noircissait le sable jaune de l'allée. Elle guettait Maxime, cette proie renversée sous elle, qui s'abandonnait, qu'elle possédait tout entière. Et, de temps à autre, elle se penchait brusquement, elle le baisait de sa bouche irritée. Sa bouche s'ouvrait alors avec l'éclat avide et saignant de l'Hibiscus de la Chine, dont la nappe couvrait le flanc de l'hôtel. Elle n'était plus qu'une fille brûlante de la serre. Ses baisers fleurissaient et se fanaient, comme les fleurs rouges de la grande mauve, qui durent à peine quelques heures, et qui renaissent sans

10. Apéndice

cesse, pareilles aux lèvres meurtries et insatiables d'une Messaline géante" (*La Curée*, pp. 201-203).

Descripciones de las vistas del Sena desde la habitación infantil del desván del hôtel Béraud

– Primera descripción, capítulo II

"Mais l'âme de tout cela, l'âme qui emplissait le paysage, c'était la Seine, la rivière vivante; elle venait de loin, du bord vague et tremblant de l'horizon, elle sortait de là-bas, du rêve, pour couler droit aux enfants, dans sa majesté tranquille, dans son gonflement puissant, qui s'épanouissait, s'élargissait en nappe à leurs pieds, à la pointe de l'île. Les deux ponts qui la coupaient, le pont de Bercy et le pont d'Austerlitz, semblaient des arrêts nécessaires, chargés de la contenir, de l'empêcher de monter jusque dans la chambre. Les petites aimaient la géante, elles s'emplissaient les yeux de sa coulée colossale, de cet éternel flot grondant qui roulait vers elles, comme pour les atteindre, et qu'elles sentaient se fendre et disparaître à droite et à gauche, dans l'inconnu, avec une douceur de titan dompté. Par les beaux jours, par les matinées de ciel bleu, elles se trouvaient ravies des belles robes de la Seine; c'étaient des robes changeantes qui passaient du bleu au vert, avec mille teintes d'une délicatesse infinie; on aurait dit de la soie mouchetée de flammes blanches, avec des ruches de satin; et les bateaux qui s'abritaient aux deux rives la bordaient d'un ruban de velours noir. Au loin, surtout, l'étoffe devenait admirable et précieuse, comme la gaze enchantée d'une tunique de fée; après la bande de satin gros vert, dont l'ombre des ponts serrait la Seine, il y avait des plastrons d'or, des pans d'une étoffe plissée couleur de soleil. Le

10. Apéndices

ciel immense, sur cette eau, ces files basses de maisons, ces verdure des deux parcs, se creusait".

– Segunda descripción, capítulo VII

"Mais ce qui la calmait, ce qui mettait de la fraîcheur dans sa poitrine, c'étaient les longues berges grises, c'était surtout la Seine, la géante, qu'elle regardait venir du bout de l'horizon, droit à elle, comme en ces heureux temps où elle avait peur de la voir grossir et monter jusqu'à la fenêtre. Elle se souvenait de leurs tendresses pour la rivière, de leur amour de sa coulée colossale, de ce frisson de l'eau grondante, s'étalant en nappe à leurs pieds, s'ouvrant autour d'elles, derrière elles, en deux bras qu'elles ne voyaient plus, et dont elles sentaient encore la grande et pure caresse. Elles étaient coquettes déjà, et elles disaient, les jours de ciel clair, que la Seine avait passé sa belle robe de soie verte, mouchetée de flammes blanches ; et les courants où l'eau frisait mettaient à la robe des ruches de satin, pendant qu'au loin, au-delà de la ceinture des ponts, des plaques de lumière étalaient des pans d'étoffe couleur de soleil" (*La Curée*: 312-313).

Descripción de París desde Montmartre

"Deux mois avant la mort d'Angèle, il l'avait menée, un dimanche, aux buttes Montmartre. La pauvre femme adorait manger au restaurant; elle était heureuse, lorsque, après une longue promenade, il l'attablait dans quelque cabaret de la banlieue. Ce jour-là, ils dînèrent au sommet des buttes, dans un restaurant dont les fenêtres s'ouvraient sur Paris, sur cet océan de maisons aux toits bleuâtres, pareils à

10. Apéndice

des flots pressés emplissant l'immense horizon. Leur table était placée devant une des fenêtres. Ce spectacle des toits de Paris égaya Saccard. Au dessert, il fit apporter une bouteille de bourgogne. Il souriait à l'espace, il était d'une galanterie inusitée. Et ses regards, amoureux, redescendaient toujours sur cette mer vivante et pullulante, d'où sortait la voix profonde des foules. On était à l'automne; la ville, sous le grand ciel pâle, s'alanguissait, d'un gris doux et tendre, piqué çà et là de verdure sombres, qui ressemblaient à de larges feuilles de nénuphars nageant sur un lac; le soleil se couchait dans un nuage rouge, et, tandis que les fonds s'emplissaient d'une brume légère, une poussière d'or, une rosée d'or tombait sur la rive droite de la ville, du côté de la Madeleine et des Tuileries. C'était comme le coin enchanté d'une cité des Mille et une Nuits, aux arbres d'émeraude, aux toits de saphir, aux girouettes de rubis. Il vint un moment où le rayon qui glissait entre deux nuages fut si resplendissant, que les maisons semblèrent flamber et se fondre comme un lingot d'or dans un creuset. – Oh! Vois, dit Saccard, avec un rire d'enfant, il pleut des pièces de vingt francs dans Paris ! Angèle se mit à rire à son tour, en accusant ces pièces-là de n'être pas faciles à ramasser. Mais son mari s'était levé, et s'accoudant sur la rampe de la fenêtre: – C'est la colonne Vendôme, n'est-ce pas, qui brille là-bas?... Ici, plus à droite, voilà la Madeleine... Un beau quartier, où il y a beaucoup à faire... Ah ! Cette fois, tout va brûler ! Vois-tu?... On dirait que le quartier bout dans l'alambic de quelque chimiste. Sa voix devenait grave et émue. La comparaison qu'il avait trouvée parut le frapper beaucoup. Il avait bu du bourgogne, il s'oublia, il continua, étendant le bras pour montrer Paris à Angèle qui s'était également accoudée à son côté: – Oui, oui, j'ai bien dit, plus d'un quartier va fondre, et il restera de l'or aux doigts des gens qui chaufferont et remueront la cuve. Ce grand innocent de Paris ! Vois donc comme il est

10. Apéndice

immense et comme il s'endort doucement! C'est bête, ces grandes villes ! Il ne se doute guère de l'armée de pioches qui l'attaquera un de ces beaux matins, et certains hôtels de la rue d'Anjou ne reluiraient pas si fort sous le soleil couchant, s'ils savaient qu'ils n'ont plus que trois ou quatre ans à vivre. Angèle croyait que son mari plaisantait. Il avait parfois le goût de la plaisanterie colossale et inquiétante. Elle riait, mais avec un vague effroi, de voir ce petit homme se dresser au-dessus du géant couché à ses pieds, et lui montrer le poing, en pinçant ironiquement les lèvres. – On a déjà commencé, continua-t-il. Mais ce n'est qu'une misère. Regarde là-bas, du côté des Halles, on a coupé Paris en quatre... Et de sa main étendue, ouverte et tranchante comme un coutelas, il fit signe de séparer la ville en quatre parts. – Tu veux parler de la rue de Rivoli et du nouveau boulevard que l'on perce ? demanda sa femme. – Oui, la grande croisée de Paris, comme ils disent. Ils dégagent le Louvre et l'Hôtel de Ville. Jeux d'enfants que cela ! C'est bon pour mettre le public en appétit... Quand le premier réseau sera fini, alors commencera la grande danse. Le second réseau trouera la ville de toutes parts, pour rattacher les faubourgs au premier réseau. Les tronçons agoniseront dans le plâtre... Tiens, suis un peu ma main. Du boulevard du Temple à la barrière du Trône, une entaille; puis, de ce côté, une autre entaille, de la Madeleine à la plaine Monceau ; et une troisième entaille dans ce sens, une autre dans celui-ci, une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout. Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et maçons, traversé par d'admirables voies stratégiques qui mettront les forts au cœur des vieux quartiers. La nuit venait. Sa main sèche et nerveuse coupait toujours dans le vide. Angèle avait un léger frisson, devant ce couteau vivant, ces doigts de fer qui hachaient sans pitié l'amas sans bornes des toits sombres. Depuis un instant, les brumes de l'horizon

10. Apéndice

roulaient doucement des hauteurs, et elle s'imaginait entendre, sous les ténèbres qui s'amassaient dans les creux, de lointains craquements, comme si la main de son mari eût réellement fait les entailles dont il parlait, crevant Paris d'un bout à l'autre, brisant les poutres, écrasant les moellons, laissant derrière elle de longues et affreuses blessures de murs croulants. La petitesse de cette main, s'acharnant sur une proie géante, finissait par inquiéter; et, tandis qu'elle déchirait sans effort les entrailles de l'énorme ville, on eût dit qu'elle prenait un étrange reflet d'acier, dans le crépuscule bleuâtre. – Il y aura un troisième réseau, continua Saccard, au bout d'un silence, comme se parlant à lui-même; celui-là est trop lointain, je le vois moins. Je n'ai trouvé que peu d'indices... Mais ce sera la folie pure, le galop infernal des millions, Paris soulé et assommé!" (*La Curée*: 105-106).

"Le Salon" de 1876 de Émile Zola sobre Gustave Moreau

"J'aurai noté toutes les curiosités de la peinture moderne quand j'aurai traité de Gustave Moreau, que j'ai gardé pour la fin comme étant la plus étonnante manifestation des extravagances où peut tomber un artiste dans la recherche de l'originalité et la haine du réalisme. Le naturalisme contemporain, les efforts de l'art pour étudier la nature, devaient évidemment appeler une réaction et engendrer des artistes idéalistes. Ce mouvement rétrograde dans la sphère de l'imagination a pris chez Gustave Moreau un caractère particulièrement intéressant. Il ne s'est pas réfugié dans le romantisme comme on aurait pu s'y attendre; il a dédaigné la fièvre romantique, les effets de coloris faciles, les dérèglements du pinceau qui attend l'inspiration pour couvrir une toile avec des oppositions d'ombre et de lumière à faire

10. Apéndice

cligner les yeux. Non, Gustave Moreau s'est lancé dans le symbolisme. Il peint des tableaux en partie composés de devinettes, redécouvre des formes archaïques ou primitives, prend comme modèle Mantegna et donne une importance énorme aux moindres accessoires du tableau. Sa formule deviendra tout à fait intelligible si je décris les deux derniers tableaux qu'il expose cette année. Le premier a pour sujet Hercule et l'Hydre de Lerne. Le peintre a exprimé son originalité dans l'hydre, qu'il a faite énorme, occupant tout le centre du tableau. Hercule, qu'il a relégué dans un coin, est une petite figure pâlotte, étudiée sommairement, alors que l'hydre se dresse comme je ne sais quel arbre gigantesque, au tronc colossal d'où sortent les sept têtes comme sept branches fantastiquement tordues. Jusqu'ici les artistes ont généralement représenté le monstre sous forme de dragon, mais Gustave Moreau a accompli une révolution : il en a fait un serpent, et cela résume sa découverte, une invention géniale qu'il a passé, il faut le croire, de longs mois à mettre au point. Une pensée profonde se cache sans doute sous cette manière de traiter le mythe, car il ne fait jamais rien au hasard; il faut regarder ses oeuvres comme des énigmes où chaque détail a sa signification propre".

<http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/Moreau.html> consultado el 27/08/2015

"Son second tableau, *Salomé*, est encore plus bizarre. L'action se déroule dans un palais "d'une architecture idéale", selon l'expression d'un critique enthousiaste. D'ailleurs, je me permettrai d'emprunter à ce critique la description de la toile, car, franchement je m'avoue incapable d'en écrire une semblable. "En face, sur un trône, ou plutôt sur un autel, est assis Hérode. Derrière lui se détache sur un fond de colonnes le triple dieu, dont les mamelles sont disposées comme des grappes de vigne

10. Apéndice

et qui étend la main d'un geste symbolique. Hérode est d'une pâleur mortelle dans ses vêtements blancs; il est pareil à un spectre et incarne évidemment le vieux monde, prêt à s'écouler avec lui. Au pied de l'autel se tient un esclave, un glaive à la main, immobile, muet, pâle comme son maître; du côté opposé on voit Hérodiade auprès d'une musicienne qui joue de quelque instrument. La merveilleuse jeune fille, parmi les fleurs qui jonchent le sol, glisse sur les doigts de ses pieds blancs ornés de rubis et de bijoux. Elle a un bras tendu, l'autre replié et elle tient devant son visage quelque chose qui pourrait être un lotus rose. Voilà toute sa danse et pourtant nous n'avons jamais mieux compris la folie du tétrarque offrant à Salomé la moitié de son royaume." Gustave Moreau est tout entier dans cette description d'un de ses admirateurs. Son talent consiste à prendre des sujets qu'ont déjà traités d'autres artistes, et à les remanier d'une façon différente, plus ingénieuse. Il peint ses rêves, non des rêves simples et naïfs comme nous en faisons tous, mais des rêves sophistiqués, compliqués, énigmatiques, où on ne se retrouve pas tout de suite. Quelle valeur un tel art peut-il avoir de nos jours? C'est une question à laquelle il n'est pas facile de répondre. J'y vois, comme je l'ai dit, une simple réaction contre le monde moderne. Le danger qu'y court la science est mince. On hausse les épaules et on passe outre, voilà tout".

<http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/Moreau.html> consultado el 27/08/2015